

ЛИЦО И СТИЛЬ

*Сборник научных статей, посвященный
юбилею профессора В. В. Эйдиновой*

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2009

ББК Ш4 + Ш1
Л 659

Ответственные редакторы:
Л. П. Быков, В. А. Гудов

Л 659 **Лицо и стиль** : сб. науч. ст., посв. юбилею проф. В. В. Эйдиновой. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2009. – 300 с.

ISBN 978-5-7996-0434-9

Сборник составили статьи отечественных и зарубежных литературоведов и лингвистов, откликнувшихся на знаменательную дату в жизни профессора Уральского государственного университета, заслуженного деятеля науки Российской Федерации Виолы Викторовны Эйдиновой.

ББК Ш4 + Ш1

ISBN 978-5-7996-0434-9

© Коллектив авторов, 2009

***И лицо его – точный слепок с голоса,
который произносит эти слова...***

О. Мандельштам



I

СТИХИЯ СТИЛЯ

...Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
Души готической рассудочная пропасть,
Египетская мощь и христианства робость,
С тростинкой рядом – дуб и всюду царь-отвес.

Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра, –
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам.

О. Мандельштам



Л. А. Зак
г. Екатеринбург

ЛИЦО СУБЪЕКТИВНОСТИ: МИРООЩУЩЕНИЕ КАК ОЗНАЧАЕМОЕ СТИЛЯ

Теснейшая связь индивидуального художественного стиля и субъективности творца – вещь хорошо известная. Характер этой связи – взаимосоответствие (изоморфизм или, чуть мягче, гомоморфизм) и органическое взаимопроникновение – можно интерпретировать как семиотическое (знаковое) отношение означающего (стиль) и означаемого (субъективность).

Гипотеза «изоморфизма» позволяет при исследовании одного из членов отношения пользоваться информацией о другом, возможно, более понятном, изученном лучше, чем «искомый».

Тут возникает несколько связанных между собой вопросов. Каково все же означаемое стиля: что оно, более конкретно, в себя включает? «Субъективность» – весьма широкое, многоаспектное и, одновременно, обобщенное (обобщающее) понятие. Что в субъективности является стилеобразующим – какие ее измерения, аспекты, уровни, структуры и т. п.? Наша гипотеза: важнейший и центральный компонент («структура») субъективности, имеющий, возможно, решающее значение при формо(стиле)образовании – индивидуальное *мироощущение* (далее – МОщ) художника, вообще историко-культурного типа личности.

Но если это так, возникает противоречие между нашими сегодняшними, весьма развитыми представлениями о стиле (в чем велик вклад В. В. Эйдиновой) и давнего происхождения, расхожими, почти не изменившимися за последние годы и весьма бедными в своем реальном содержании представлениями о МОщ. В частности, признанной целостности стиля соответствует (пожалуй, тоже признанная) целостность МОщ. Но дальше – зазор, нестыковка представлений об одном и другом. Стиль – признано – есть целостность разнообразия, «единораздельная целостность» (А. Ф. Лосев), т. е. система, отличающаяся внутренним разнообразием, «саморазличием», сложностью. Тогда как о внутренней дифференцированности, саморазличенности МОщ практически не говорится; она – не осмыслена. Целостность и обобщенность, как доминанты МОщ, похоже, «подавили» и вытеснили «оборотную сторону медали» – идею его внутреннего разнообразия. Об этом и пойдет далее речь – с оглядкой на стиль, в проекции на него, но все же с акцентом на его «означаемое».

Начну с общей характеристики МОщ как интегральной структуры культурного (художественного в частности) сознания. Оно – субъективная

квинтэссенция, обобщенное и в то же время живое, непосредственное средоточие и выражение духовно-ценностной позиции людей по отношению к миру. Кстати, именно потому, что последняя – основание и цель искусства, МОщ – матрица и ядро художественного содержания и исток-основание-«законодатель» того специфического закона и фенотипа формообразования, который и называется стилем. При этом МОщ, его макроструктура, организует и выражает субъективный план ценностного отношения. В нем ценность существует в своей актуально-непосредственной отнесенности к субъекту, в форме его личностного «отношения» – как субъективированное информационное содержание его внутреннего состояния: переживаемая значимость объектов = *смысл* и, затем, как основа оценочно-ориентационного и побудительно-волевого отношения к миру-объекту. Макроструктура МОщ, соответственно, включает в себя два взаимосвязанных пласта: *смысловой*, представляющий в МОщ объект – мир в его духовных значимостях, и *интенциональный*, «отношенческий», психологически-эмоционально-волевой, представляющий субъекта в его сокровенной и органичной открытости, приобщенности миру.

Еще раз подчеркну, что мир представлен в МОщ как константной сверхситуативной программе ценностно-осмысляющей и ориентационной активности своей ценностно-смысловой стороной. Это именно «мир-смысл», или мир смыслов, а его предметная сторона как бы вынесена за рамки МОщ, является его внешним основанием-детерминантой, горизонтом, интенциональным пределом. Как всякое сознание, МОщ отнюдь не беспредметно (как показано Э. Гуссерлем, М. М. Бахтиным и А. Н. Леонтьевым, не бывает беспредметных смыслов). Однако это особая предметность, которую, вслед за Д. Лукачем, я бы назвал *неопределенной* (Лукач, напомним, так характеризовал специфику предметности музыки; и в данном случае параллель более чем уместна, ибо именно музыка в силу неизобразительной специфики своего звукового языка наиболее полно и точно выражает субъективную, духовно-психологическую сторону мироотношения человека, обобщающе-организующей матрицей которой и является МОщ. Отсюда совершенно точное определение музыки как *звучащего мироощущения*, данное когда-то В. Д. Днепровым [1]). Но эта внутренняя неопределенность предметности МОщ компенсируется его взаимодействием с организующими предметное содержание сознания миропредставлением и миропониманием (и формой их единства – мировоззрением): МОщ как бы опирается на них, детерминируется культурно-типологической предметностью сознания и стоящего за ним мира культуры. Преобладание социальной гармонии или антагонизмов, расширяющаяся зона успешного освоения природы или нарастание признаков кризиса производственно-хозяйственной деятельности общества, социокультурные условия для физического и духовного развития личности или ее углубляющееся духовное отчуждение, динамичный прогресс общества или затянувшаяся стагнация с неизбежным для нее нарастанием признаков социального и духовного упадка, свертывание зоны коллективной и индиви-

дуальной свободы – эти предметно-практические полюса ведут к столь же широким по содержанию типам МОщ.

С другой стороны, МОщ опредмечивается в реальных практиках и отношениях между людьми, в их, следовательно, действиях и поступках, всегда несущих приятие или неприятие, утверждение или отрицание мира и его ценностей, веру или неверие в возможность жизнеосуществления идеалов, духовную силу или слабость субъектов (социальных групп и личностей). Опредмечивается МОщ в знаковых формах культуры (вещах, стилевых чертах облика и поведения) людей и, несомненно, наиболее полно и ярко – в искусстве. И еще одно проявление предметной детерминации МОщ: своеобразная проекция на него наиболее общих характеристик его интенционального объекта – мира, как он репрезентирован в миропредставлении и миропонимании. Это, например, всегда особое пространство и время, придающие МОщ собственное качество (размерность и т. д.). Так, МОщ Уитмена, А. Н. Скрябина, Маяковского, Чюрлениса *космично*, а МОщ художников «Мира искусства» по преимуществу *камерно*, внутренне связано, скажем, с уютным пространством версальского парка, локально-содомашнего пейзажа или, в крайнем случае, наполненного иными смыслами-состояниями, но также по-своему локального пространства современного города. А пространственные контуры МОщ Б. Пастернака парадоксально соединяют эти полюса: «домашнее» чувство космоса и себя в нем сочетается с космически-масштабным раздвиганием границ собственного дома или окружи по принципу «и через дорогу за тын перейти нельзя, не топча мироздания». В замечательной «Ночи», например, эти пространственные полюса органично и непринужденно соединяются не только на уровне образной (предметной) картины, но и сокровенного ее переживания:

В пространствах беспредельных
Горят материки.
В подвалах и котельных
Не спят истопники.
В Париже из-под крыши
Венера или Марс
Глядят, какой в афише
Объявлен новый фарс.

Или в стихотворении «Снег идет»:

Снег идет, снег идет,
Словно падают не хлопья,
А в заплатанном салопе
Сходит наземь небосвод.
Словно с видом чудака
С верхней лестничной площадки,
Крадучись, играя в прятки
Сходит небо с чердака.

И несколько далее в этом же стихотворении снова соединяются полюса, но уже во временном измерении МОщ, которое в этом отношении может простирается от всемирно-исторических масштабов (МОщ средневековых художников, ориентированное на сакральную вечность, Маяковского: «Клячу историю загоним!») и Ахматовой, не только мыслившей – чувствовавшей эпохально) до сиюминутности (МОщ импрессионистов или выраженное в стихах Фета: «Шепот, робкое дыханье...»). Так вот, у Пастернака, как и у некоторых других художников (Ван Гог, символисты, Мандельштам), сливаются и эти временные моменты:

Снег идет густой-густой,
В ногу с ним, стопами теми,
В том же темпе, с ленью той
Или с той же быстротой,
Может быть, проходит время?
Может быть, за годом год
Следуют, как снег идет
Или как слова в поэме?

Здесь великое, бесконечное (время) одомашнивается малым, конечным (снегопад, слова в поэме). А в стихотворении «Единственные дни», наоборот, мгновения весны, любви, замирая, «растекаясь» по типично пастернаковским реалиям жизни, наполняются вечностью, рождая особое, опять же неповторимо пастернаковское ее переживание:

И любящие, как во сне,
Друг к другу тянутся поспешней,
И на деревьях в вышине
Потеют от тепла скворешни.
И полусонным стрелкам лень
Ворочаться на циферблате,
И дольше века длится день,
И не кончается объятье.

Видение-представление мира вместе с характерным для поэта типом его переживания (МОщ) создают уникальную художественную речь и – с ее помощью – неповторимую художественную реальность, живая и органическая системность особенностей которых и есть *стиль* Пастернака.

Теперь необходимо сказать о системности самого МОщ. Удивительна его феноменологическая целостность, ощутимо более органичная, чем просто единство, организованная связь функционально однородных элементов. Между тем вычлениить эти самые элементы МОщ достаточно нелегко, хотя и необходимо. Не менее необходима, однако, содержательная установка на рассмотрение МОщ как органического целого, определяемого его ценностно-эмоциональной континуальной природой, интегральным содержанием и назначением. Как универсальные матрицы и доминанты ценностных от-

ношений, образующие МОщ смыслы и реализующие их духовно-душевные состояния «парадигматичны», синхронно охватывают всю данность мира и выражают в целом – на данный момент времени – позицию субъекта. При этом МОщ динамично, осуществляется во времени и даже (о чем речь далее) дифференцируется в соответствии с его направленностью: от прошлого к будущему. Однако и здесь, в диахронии, оно сохраняет органическую целостность в силу уже отмеченной континуальности ценностной информации: смыслы-состояния непрерывно переходят один в другой, оставаясь «каплями» единого потока, моментом единого самоотжественного мироотношения и подчиняясь его изначальной непроизвольной «логике».

Эту системность и принципиальную непрерывность МОщ можно проследить и на *смысловом, духовном* его уровне (система ценностей как контекст конкретного смысла), и на уровне *психическом, душевно-эмоциональном* (динамическая система эмоциональных состояний с единым энергетическим «знаменателем» – психическим *тонусом* – как контекст всякого конкретного переживания), и, наконец, на уровне *соматическом* – уровне, говоря языком П. Бурдые, телесного *габитуса* (целостное напряжение мышц, моторики, дыхания, сердцебиения).

Наконец, целостность МОщ базируется на целостности человеческой субъективности, что выражается в ее *интонационном строе* [2]. Музыка, для которой понятие интонации является родовым, лишь одна из форм реализации интонируемого МОщ, но, как уже сказано, самая естественная, непосредственно-органическая и одухотворенная, минимально телесная (Э. Т. А. Гофман называл языковые средства музыки «эфирными»). Столь же органичный людям второй тип интонирования – пластический (мимика, жест, танец) – в гораздо большей степени отягощен материей. Человек почти не ощущает зазора между своим ценностно-эмоциональным отношением к миру, его внутренней, интонационной формой (целостным напряжением субъективности) и музыкальным, особенно вокальным способом его осуществления. Именно опредмеченность интонационного строя (и через него МОщ) уже на этом знаково-выразительном уровне бытия последнего и рождает новый органически-системный феномен – стиль, о котором (и теперь ясно почему) столь же трудно, как и о ценностных явлениях, говорить на языке разума – объективно и аналитически. Известный афоризм Бюффона «Стиль – это человек» может быть расшифрован, объяснен через цепочку экспрессивного, самовыражающего движения целостного субъекта в его самом сокровенном мироотношении изнутри вовне: МОщ – интонационный строй (константная целостность духовно-душевно-телесного напряжения) субъективности – стиль как тип и системное качество выражения (субъективной выразительности).

Но органическая монолитность МОщ (соответственно, и стиля) отнюдь не означает его внутренней однородности. Дело в том, что хотя в рамках МОщ, как и вообще ценностного отношения, достигается единство, своего рода информационное слияние субъекта и объекта (закрепленное в феномене

смысла), внутри этого единства его активная сторона – субъект, – ценностно ориентируясь и самоопределяясь, вынужден последовательно и подчас даже одновременно *внутренне* занимать разные позиции, становиться в разные отношения (пусть и образующие стороны одной структуры). Вот эти-то внутренние градации субъекта, его активной духовной позиции и связанные с нею смысловые градации идеального объекта и являются основой содержательной «элементной» дифференциации МОщ. Мне видятся следующие основные компоненты МОщ.

Объектный план МОщ прежде всего включает иерархию «объективных» смыслов (смысловых видимостей) наличной действительности с определенной доминантой. Обобщенность смысловой стороны объекта в МОщ определяет естественность для этого плана языка прежде всего эстетических смыслов (основные эстетические ценности и их сочетания: возвышенно-прекрасное, трагикомическое). Доминирование того или иного смысла означает, во-первых, что именно он фиксируется сознанием как главный, *сущностный* и «нормальный» для данного состояния мира; во-вторых, что этот смысл для субъекта наиболее внятен, близок, присваивается сознанием прежде всего; и, в-третьих, что этот смысл становится общим знаменателем и контекстом восприятия всех других смыслов. Так, в поэтическом сознании Б. Пастернака доминирует возвышенно-прекрасное, находимое поэтом буквально во всем: в большом и малом, в природе и человеческих отношениях, в космическом пространстве и в бытовом, «в работе, в поисках пути, в сердечной смуте...» Гармония мироздания и связанное с ней переживание счастья бытия утверждается как экзистенциальная норма:

Природа, мир, тайник вселенной,
Я службу долгу твою,
Объятый дрожью сокровенной,
В слезах от счастья отстою.

Драматизм, даже трагизм жизни, о которых Пастернак, увы, знал не понаслышке и которые тоже нашли отражение в его стихах, неизменно трактуются им как временное и, так сказать, нетипичное состояние, как бы поглощаемое и преодолеваемое восторгом перед сущим и верой в очевидное для всех и незамедлительное торжество лучшего:

Глухая пора листопада,
Последних гусей косяки.
Расстраиваться не надо:
У страха глаза велики.
Пусть ветер, рябину занянчив,
Пугает ее перед сном.
Порядок творенья обманчив,
Как сказка с хорошим концом.

Даже строчка «о беззаконьях, о грехах, бегах, погонях» («Во всем мне хочется дойти до самой сути») пронизана тем же гармонически счастливым чувством жизни и тоже несет жизнеутверждающий смысл хотя бы как приметы многоликости жизни и человеческой ценности любого, даже самого негативного опыта. Не случайно ведь она продолжается-рифмуется с «нечаянностях впопыхах, локтях, ладонях».

Переживание настоящего в стихах Пастернака неотделимо от устремленности в будущее («услышать будущего зов» для него типичный смысловый вектор). И это подводит нас к следующему компоненту объектного плана МОщ – условно говоря, *прогностическому*.

Прошлое не составляет самодовлеющего объекта МОщ, ведь нельзя жить в прошлом, стремиться в прошлое. Будущее же врывается в сознание людей, постоянно живет в нем переживаемой реальностью их целей, планов, надежд или страхов. Словом, будущее для сознания самым буквальным образом *имеет смысл*, каким бы он ни был. Понятно, что этот предощущаемый смысл будущего, или *смысл-проект*, занимает существенное место в МОщ, во многом определяя своим содержанием и характером переживания его, повторю, смысловый вектор, общий пафос и целостную интонацию, что имеет не меньшее стилиобразующее значение, чем иерархия смыслов сущего.

Основные варианты смысла-проекта и связанного с ним переживания-отношения хорошо известны:

1) Полагание позитивного смысла будущего, оптимизм. Ни в одном типе МОщ смысл-проект не занимает столь значительного места, как в оптимистическом, устремленном в завтра, открывающем мир как волнующий переход к позитивному новому. У Пастернака оптимистический мотив грядущего и эмоциональной связи с ним – один из центральных. Между человеком и его будущим здесь нет пропасти – оно близко («Ты рядом, даль социализма») и реально, непреложно и зримо, как сама природа: «за поворотом, в глубине лесного лога, открыто будущее мне ясней залога» (то, что само будущее для поэта, как следует из этой цитаты и многих других стихов, имеет по преимуществу не социальный, а природный, общеонтологический характер, имеет отношение не к МОщ Пастернака, а к его миропониманию). «Услышать будущего зов», по Пастернаку, не просто возможность, но обязанность человека и художника, требующая от него «немногого»: жить «в родстве со всем, что есть» и «ни единой долькой не отступаться от лица», т. е. быть самим собой. И этот зов будущего всегда у Пастернака зов счастья, голос осуществленных надежд:

Я вижу сквозь его пролеты
Всю будущую жизнь насквозь.
Всё до малейшей доли сотой
В ней оправдалось и сбылось.

2) Проблематичность позитивного смысла будущего и связанные с этим сомнения в его реальности, возможности = скептицизм. Таково тютчевское

«Кто смеет молвить: до свиданья чрез бездну двух или трех дней» и сознательно перекликающееся с ним «Кто может знать при слове расставанье, какая нам разлука предстоит» у О. Мандельштама.

3) Полагание негативного смысла, убежденность, что завтра будет хуже, чем сегодня, что «мы никогда не узнаем радости», как говорит Катя в «Сестрах» А. Н. Толстого. Таковы державинские «Река времен...» и «На смерть князя Мещерского», блоковское «Живи еще хоть четверть века, все будет так – исхода нет».

4) Полное обесмысливание будущего и поэтому отказ заглядывать за завесу настоящего: «день пережит – и слава Богу!» (Ф. Тютчев). За субъективным отказом от будущего стоит объективная онтологическая логика: нет будущего. Это своего рода сверхпессимизм:

О, как пронзительны и дики,
Как ненавистны для меня
Сей шум, движение, говор, крики
Младого, пламенного дня!

(Ф. Тютчев. «Не рассуждай, не хлопочи!»)

Итогом и обобщением взаимосвязи смыслов настоящего и будущего выступает чрезвычайно важный для субъекта духовно-ценностный феномен – *смысл жизни*, субъективно выражающий целесообразность, «уместность», оправданность его существования в мире. Это интуитивная целостная данность сознания, соотношенная с жизнью в целом. В рамках МОщ субъекту не дано знать (точнее – прочувствовать) большего о своей жизни в целом, чем наличие или отсутствие в ней такого смысла. Эта на первый взгляд абстрактная, бедная информация на самом деле имеет едва ли не решающее значение для общей жизнеориентации человека и его внутренней мотивации-мобилизации к определенному типу практически-поведенческой активности. Смысл жизни – содержательная квинтэссенция и предел МОщ, каким бы ни был он по своей ценностно-переживательной содержательности: гармоничным, драматическим или трагическим и в чем бы «предметно» ни заключался. Если он есть, то жизнь человека субъективно оправдана – «стоило жить и работать стоило» (Маяковский). Если нет, и жизнь бессмысленна, то и жить не стоит (не случайно А. Камю, исходивший в своем мировоззрении и литературном творчестве из «мироошущенческой» данности абсурда = бессмысленности бытия, считал главной философской проблемой вопрос о самоубийстве).

Со смысловым планом МОщ неразрывно связаны другие. Это прежде всего *переживательный* план как форма осуществления смыслового. Смыслу сущего и смыслу-проекту соответствуют определенные обобщенно-переживательные матрицы, причем для каждого – двух типов: страдательные (рецептивные) и активно-действенные (интенциональные, проективные).

Рецептивная форма (формы) МОщ – это иерархическая система переживательных состояний (социальных чувств), венчаемая и обобщаемая

предельно общим духовным чувством *реальности* – чувством жизни, настоящей и будущей: гармоническим, драматическим или трагическим, патетическим и (или) ироническим, т. е. соответствующим доминантному смыслу и определяющим, как говорилось, ценностную интерпретацию мира, его общее *смысловое видение*. В эпохи острейших социокультурных переворотов – трагическая, но и гротесковая ирония Вийона, романтиков (Гойя, Гофман, Гейне, Шуман), молодого Маяковского; «смех сквозь слезы» Сервантеса, Гоголя, Шолом-Алейхема, Чаплина, Феллини. Мне кажется, и здесь стилиобразующая причинно-следственная цепочка («смысловое видение – его переживательная форма (способ) – их языковое оформление-выражение» очевидна.

Действенным, проективно-интенциональным ответом на это устойчивое чувство жизни и заключенный в нем смысл выступают такие константные эмоциональные состояния, как *умонастроения*, несущие более-менее осознанное *приятие* или *неприятие* действительности. Предельные смыслопереживательные формы такого приятия хорошо известны. Это *вера* (обобщающая и выражающая гносеологическую ипостась приятия), *любовь* (представляющая аксиологическую его ипостась) и *надежда* (репрезентант проективного аспекта приятия). В этих всеохватных ценностно-ориентационных и, одновременно, глубоко экзистенциальных (не только, иначе говоря, когнитивных, но и «отелесненных», психосоматических) состояниях как бы концентрируется вся духовная «завязанность» людей на мире, целостная гармоническая или дисгармоническая (когда рождаются антиподы веры, любви и надежды) связь с ним. Есть и промежуточные (между полюсами) состояния – выражающие проблематичность отношения сомнения, скепсис, ирония и иные модификации амбивалентно-противоречивой ценностной позиции. Так, в МОщ романтиков доминирует разочарование в не осуществившем идеалы настоящем и явно промежуточные между надеждой и безнадежностью томление и тоска по идеалу. Характерно признание позднего романтика в музыке Густава Малера: «...я не избежал своей судьбы: сомнения следуют за мной по всем дорогам, я ничему не в силах радоваться до конца, и самую веселую мою улыбку сопровождают слезы» [3].

Снова обратимся к МОщ Пастернака, у которого ответом на красоту и величие мира оказывается безоговорочное приятие, неизбывная любовь к миру, вера в жизнь и надежда. У Пастернака это всеобъемлющее приятие мира получает форму восторженно-нежного благоговения перед жизнью – перед ее обычными, но именно в своей обычности и поэтичными проявлениями: бытом, лесом, женщинами, детьми, сменой времен года и времени суток, личными драмами, толчеей городских улиц и загородных электричек и многим другим. Этим превращающим обыденность в поэзию благоговением пронизаны и письма, статьи, и даже речи Пастернака, как, например, его удивительное «Слово на парижском конгрессе в защиту культуры» (1935 г.). И, конечно, его стихи, в которых через развертывание самых разных лирических сюжетов, как правило, поднимается из тайников души, закипает и

извергается лава всепоглощающей любви и обожания. Вот, скажем, противоположные по характеру лирического сюжета и общей тональности стихотворения «Без названия» и «Не плачь, не морщь опухших губ...». Первое – нежно-любовно-ироническое, второе – драматическое. Но в рамках этих тональностей чувство поэта в обоих случаях приходит к одному, уже названному, «восхищенному» поэтическому финалу:

Пошло слово любовь, ты права,
Я придумаю кличку иную.
Для тебя я весь мир, все слова,
Если хочешь, переименую.

(«Без названия»)

А я пред чудом женских рук,
Спины, и плеч, и шеи
И так с восторженностью слуг
Весь век благоговейю.

(«Не плачь...»)

Еще более высокий градус лава любви получает в стихотворении «Ева»:

О, женщина, твой вид и взгляд
Ничуть меня в тупик не ставят.
Ты вся – как горла перехват,
Когда его волнение сдавит.

Благоговенье оборачивается благодарностью и ответственностью перед жизнью:

И белому мертвому царству,
Бросавшему мысленно в дрожь,
Я тихо шепчу: «Благодарствуй,
Ты больше, чем просят, даешь».

(«Иней»)

Всем им, вскользь промелькнувшим где-либо
И пропавшим на том берегу,
Всем им, мимо прошедшим, спасибо, –
Перед ними я всеми в долгу.

(«Женщины в детстве»)

Драгоценные женские письма!
Я ведь тоже упал с облаков.
Присягаю вам ныне и присно:
Ваш я буду во веки веков.

(«Тени вечера волоса тоньше»)

И даже на пороге смерти, в момент прощания с жизнью, благодарная любовь к миру, счастье бытия остаются самым главным смыслопереживательным содержанием сознания лирического героя Пастернака:

Мне сладко при свете неярком,
Чуть падаюшем на кровать,
Себя и свой жребий подарком
Бесценным твоим сознать.

О господи, как совершенны
Дела твои, – думал больной, –
Постели, и люди, и стены,
Ночь смерти и город ночной.

(«В больнице»)

Переживательный план не только соответствует реализуемому им смысловому плану, но и психологически конкретизирует МОщ, придает ему «лица не общее выраженье». Не буду говорить здесь о культурно-типологических (исторических, этно- и социально-психологических) аспектах этого «лица». Остановлюсь на индивидуализированности психологической формы МОщ конкретных людей, ярче всего проявляющейся как раз в искусстве.

Еще раз вернусь к МОщ Пастернака, отличающемуся неповторимым психологическим своеобразием, сохраняемым и транслируемым его индивидуальным стилем. Выраженное прежде всего в интонационном строе его стихов, это удивительное своеобразие делает всегда узнаваемым голос Пастернака в ряду других поэтических голосов, в том числе в каких-то отношениях ему родственных. Так, например, весьма близки смысловые планы МОщ Пастернака и Заболоцкого в поздний период их творчества. Но как разительны на фоне этого единства (гармоничность, любовное приятие жизни, одомашненный космизм и т. п.) различия эмоциональной фактуры их МОщ! В каком-то смысле это различия «неоклассицизма» Заболоцкого и «романтизма» Пастернака.

Но и «романтизм» у Пастернака свой, особенный, отличающийся крайним накалом, высочайшей эмоциональной температурой. Предельная, безоглядно открытая, захлебывающаяся восторженностью («телячья», по словам самого поэта, «взахлеб»). Неудержимое стремление к максимальной полноте прямого, физического слияния с миром. Безостановочный поток спонтанно рождающихся («и чем случайней, тем вернее...») и изливающихся на мир горячих, патетически-сентиментальных и удивительно целомудренных, первозданно-детских (что точно подметила Ахматова) переживаний. Не только ритмика, но и лексика стихов Пастернака (подобно тому, как у Цветаевой ее особенная пунктуация) – плод неповторимого интонационного строя его МОщ (примеры приводились выше). В знаменитом и характернейшем для Пастернака стихотворении «На ран-

них поездах» есть строчка, которую можно считать точной авторской формулой и психологического, и стилистического своеобразия его МОщ: «Превозмогая обожанье, я наблюдал, боготворя». Сила и отзывчивая чувствительность пастернаковского миропереживания, его восторженных веры-надежды-любви (с годами все более дисциплинируемых мыслью и требованием простоты, но ни на йоту не теряющих своей «плазменности») таковы, что естественной, органически-восторженной формой их проявления оказываются... слезы:

Февраль. Достать чернил и плакать!
Писать о феврале навзрыд...

(1913)

Природа, мир, тайник вселенной
Я службу долгую твою,
Объятый дрожью сокровенной,
В слезах от счастья отстою.

(1957)

Следующий субъектный план МОщ вытекает из известной особенности человеческой субъективности: любое данное нам как субъективная реальность переживание амбивалентно и включает, наряду с переживанием значимого объекта, переживание нас самих, т. е. *самопереживание* субъектов. В этом аутопереживательном плане МОщ, в свою очередь, можно выделить два основных компонента. Первый есть оборотная сторона переживания сущего – переживание себя в экзистенциальной ситуации, или *самоощущение (самочувствие)*. Второй компонент требует пояснения. Нельзя переживать себя в пока отсутствующем, гипотетическом будущем, но можно (и нужно) настроиться на то или иное (предошущаемое) будущее. Второй компонент аутопереживательного плана МОщ и заключается в себе определенный *эмоционально-волевой настрой* субъектов по отношению к меняющемуся миру и своей возможной деятельности в нем. Без такого настроя духовное мироотношение не переходило бы в практические действия, поступки.

Итак, самоощущение – устойчивое эмоционально-ценностное состояние субъекта, неотделимое от его чувства реальности и общего умонстроения. Повторю, это переживание собственной экзистенциальной ситуации «я в мире», своей зависимости и свободы, своих бытийных возможностей и самореализации (самореализованности) в нем. Это, по-видимому, самый интимный уровень субъективной связи человека с миром, включающий наиболее глубокие состояния, поскольку они базируются на едином ощущении-переживании своего целостного духовно-психо-соматического «я», данного здесь в его непосредственной субъективной отнесенности к миру и телесно-чувственной включенности в мир, сраченности с ним и обусловленности им.

Подобно объектно-переживательному плану МОщ, самочувствие может отливаться, конструироваться в осознанных формах лирического *умонастроения*, но чаще живет в стихийно рожденных и безотчетно владеющих людьми *настроениях*. Очевидна зависимость их характера от содержания смыслов сущего, будущего и жизни в целом. Так, гармоническое чувство реальности, переживание веры, любви и надежды и вытекающий отсюда несомненный позитивный смысл жизни оборачиваются на уровне самочувствия радостным, возвышающим переживанием собственной открытости миру, согласия с миром и самим собой, вдохновляющим ощущением «самопринадлежности» (самообретенности, внутренней гармонии, уверенности, субъективной подлинности, раскрепощенности и полноты бытия, когда «и невозможное возможно»). Вспомним пастернаковские «слезы от счастья». В письме к Н. А. Табидзе от 17.1.1953 о своем пребывании в больнице, о поразительных по гармоничности и приятию переживаниях ее реалий поэт аналогичным образом характеризует свое тогдашнее духовное самочувствие: «...я *ликовал* и *плакал* от счастья» [4]. Но в том же письме он раскрывает и другой «модус» своего самочувствия – внутреннюю гармонию, удивительную своими укорененностью и силой, превосходящую недуг и не отменяемую им: «в промежутках между потерей сознания и приступами тошноты и рвоты меня охватывало такое спокойствие и блаженство!» [5]. Потом это настроение-самочувствие станет доминантой стихотворения «В больнице». Вдумайтесь еще раз в признание Пастернака – из него следует, что недуг может отменить сознание, но, повторю, не в силах изменить его сокровенное содержание! По-моему, трудно найти более убедительный пример глубины и силы рассматриваемой стороны МОщ. Она же определяет выводящий в сферу поступков эмоционально-волевой настрой. В случае Пастернака это настойчивое и последовательное утверждение собственной свободы во всем: «...я по-прежнему живу, как хочу и здоров и счастлив этим правом, за которое готов заплатить жизнью» [6].

И наоборот, негативные смыслопереживания мира как безобразного или трагического, чуждого, враждебного, злого, бессмысленного, неверие в лучшее и безнадежность, апатия и антипатия к миру – все это неизбежно выражается на уровне самоощущения состояниями «брошенности» и «заточенности» в мире, одиночества, потерянности, неподлинности, страха и отчаяния, внутреннего смятения, скорби и даже озлобления, внутренней дисгармонии, зыбкости своего существования.

Как растет тревога к ночи!
Тихо, холодно, темно.
Совесь мучит, жизнь хлопочет,
На луну взглянуть нет мочи
Сквозь морозное окно.

А. Блок

Куда как страшно нам с тобой,
Товарищ большеротый мой.
Ах, как дробится наш табак,
Щелкунчик, дружок, дурак.
А мог бы жизнь просвистать скворцом,
Заест ореховым пирогом,
Да, видно, нельзя никак...

О. Мандельштам

Конечно, в реальной жизни куда чаще мы встречаем «промежуточные», противоречиво-амбивалентные константы самопереживания в самом широком спектре: «Мне грустно и легко: печаль моя светла...»; «Душно, и все-таки до смерти хочется жить» и «Посмотри, как я крепну и слепну» (Мандельштам).

Очевидно, что в художественном моделировании самопереживательного плана МОщ лидируют лирические по преимуществу виды: музыка, поэзия, лирические модификации других искусств.

Наконец, о последнем компоненте субъективного плана МОщ, замыкающем его внутреннее ценностно-психологическое пространство, но, как уже говорилось, одновременно размыкающем его и переводящем в другое – реальных поступков. Речь об уже называвшемся константном *эмоционально-волевом настрое* на определенную деятельность, или состоянии устойчивой *целостной жизнеготовности*. Здесь аккумулируется, концентрируется и переводится в плоскость внутреннего стимулирования и поддержания определенного типа действия духовная энергия МОщ. Волевые доминанты МОщ содержательны, несут в себе определенную программу деятельности – связаны с определенными целями, настраивают на определенную активность. Но специфика воли состоит в том, что она является энергетическим (силовым) механизмом мироотношения и осуществляет различные информационные программы именно через их энергетическое обеспечение – через создание и сохранение запасающей работоспособности субъективного действенного напряжения, этой важной стороны общей готовности к действию. Не обеспеченные энергетически (субъективной силой) программы не получают практической актуализации.

Но ведь сознание реализуется не только в практических поступках, «физических» действиях. М. М. Бахтин называл сознание в искусстве (= художественное сознание) *поступающим*. Его «поступком» выступает создание художественной реальности и ее воплощение в языковой реальности художественного высказывания-речи-текста. Естественно, что духовная энергия художественного сознания, его заряженность на работу с миром и самовыражение в нем, аккумулированная в эмоционально-волевом настрое МОщ, «переходит», опредмечивается в индивидуализированном составе, структуре и фактуре авторских художественных реальностей и текстов, то есть, как уже правильно понял читатель, – в стиле. Стил – воплощение и удержание за-

пасенной энергетики духа и МОщ как самой его сокровенной интегральной структуры. В нем сохраняется, пульсирует, вызывает к восприимчивому со-бытию, в данном случае прежде всего – *со-интонированию* духовно-волевое (идеально-, внутренне-практическое) *усилие* художественного сознания как по отношению к осваиваемому миру, так и к так же сопротивляющейся ему предметности языкового материала – то, что Мандельштам называл «исполнительским порывом». Присутствие энергии-усилия-порыва в стиле обнаруживается в его внутренней напряженности, интенсивности, динамике (темпоритмике) и экспрессивности. Но разве не о том же уже говорилось выше, когда вводилось понятие интонационного строя МОщ как его духовно-душевно-телесного напряжения? – спросит пронизательный читатель. Нет ли тут тавтологии, ненужного удвоения одного и того же? Или все же существуют и репрезентируются стилем две разные энергетики и два разных интонационных строя?

Думаю, и здесь работает лосевский концепт «единораздельного целого», диалектика «раздвоения единого». Интонационный строй, как и выражаемый им эмоционально-волевой настрой, един – как едины человеческая субъективность, «я», сознание, мироотношение и МОщ, объединяющие, интегрирующие в органическую целостность *различные, специфические* виды отношения-освоения мира и духовно-психологические силы (способности) человека. В данном случае единое, общее, «итоговое» напряжение МОщ (его константный интонационный строй) рождается из двух интегрируемых им источников – видов активности. Первый – смыслопереживательное напряжение ценностного отношения (т. е. ценностных интерпретаций и оценок, реализуемых эмоциями). Второй – напряжение-готовность к определенным будущим поступкам, к определенного типа практическим отношениям с реальностью, аккумулируемым и предуготовляемым к будущей реализации волей. Убежден, что наука о стиле включает в себя и этот существенный аспект – «энергетику стиля», соответственно, его «интонологию».

Ну, а я продолжаю очерчивать содержательные духовно-волевые основания энергии (и энергетической физиономии) стиля, входящие в структуру МОщ. Характер волевого настрой определяется миро- и аутопереживательным содержанием МОщ и стоящей за ними степенью свободы субъекта. Содержательно же он (в самом общем плане) – воля к *жизни как таковой*. Если же вспомнить немецкий исток слова «воля» (*wohlen* – хотеть), то воля к жизни – не что иное, как «жизнехотение», желание жить. Последней можно противопоставить только два столь же предельно обобщенных, но качественно иных энергетических состояния: *отсутствие* воли к жизни, равнодушие к ней = так сказать, жизнеготовность с нулевым уровнем энергии, и «отрицательную» (отрицающую) энергию *жизнехотения* = активное нежелание жизни, совпадающее с желанием смерти. Случай «нулевой энергии» (безволие) стимулирует пассивное, «объектное», принужденное существование, называемое прозябанием или психологическим отчуждением. Отказ от воли к жизни открывает путь к самоубийству.

Позитивная воля к жизни (отношение к жизни как абсолютной ценности и цели) также содержательно конкретизируется в ряде отношений, поскольку предполагает не только желание жизни как таковой, но практический выбор и субъективное желание вполне определенной (в ее существенных чертах) жизни. Как жить? Что делать? Эти фундаментальные вопросы, на которые может дать ответ – да и, пожалуй, отчетливо их сформулировать – только рефлекслирующее рационально-аналитическое сознание, только мировоззренческое осмысление действительности, вызревают и встают перед субъектом, ощущаются им в своей грозной непреложности и масштабности уже в рамках МОщ. Ответом на них и являются обобщенные смысложизненные эмоционально-волевые ориентации (интенции, предпочтения, импульсы). В целом волевой настрой получает ту же содержательность, что и ценностное сознание вообще, т. е. может быть прежде всего *утилитарно-потребительским* либо *духовно-бескорыстным*. А внутри последнего, в свою очередь, получает, как и духовность вообще, эстетические, морально-нравственные, религиозные и философско-мировоззренческие основания и наполнения.

Так, эстетическое содержание волевого настроения непосредственно идет от смыслопереживательного плана МОщ и означает соответствие, соотнесенность волевого тонуca (равно как и самочувствия, этим тоном пронизанного) с целостным, эстетическим смыслом мира. С этой точки зрения существенна, например, разница между возвышенно сильной волей и трагически сильной. Пример первой – «Благословляю вас, леса» («Иоанн Дамаскин») А. К. Толстого, где на основе гармонического МОщ и связанного с ним аутопереживания согласия с миром и внутренней гармонии, наполняясь ими, рождается патетически взволнованная волевая устремленность к максимальному слиянию со всем безграничным миром и человечеством. Стихи Толстого давно срослись с музыкой замечательного романса П. И. Чайковского, усиливающей нарастание чувства восторженного приятия мира и, в финале, переполняющие лирического героя готовность, устремленность, жажду-решимость обнять весь мир и всех людей разом:

О, если б мог всю жизнь смешать я,
Всю душу вместе с вами слить!
О, если б мог в свои объятья
Я вас, враги, друзья и братья,
И всю природу заключить!

Кстати, стихи А. К. Толстого дают представление об общем своеобразии духовной воли в отличие от утилитарно-прагматической: в первой всегда непременно присутствует ориентация на всеобщее (сверхличное) и в этой всеобщности бесконечное, неисчерпаемое, высшее (абсолютное), тогда как второй присущи расчетливый реализм возможностей, ограниченность (конечность и односторонность) «воления», убежденность в том, что «нельзя

объять необъятное» (интересно, что одним из авторов, иронически сформулировавших эту максиму обывателя, был тот же А. К. Толстой).

Примером трагически сильной воли может быть позднее творчество О. Э. Мандельштама, в частности его стихотворение «Еще не умер ты...» (1937). Написанное едва ли не в кульминационный момент жизненной трагедии поэта, оно с огромной силой и обезоруживающей искренностью выражает пронзительно звучащую – в экстремальной ситуации «на грани бытия», насильственного отторжения от мира – любовь к жизни и духовную жизнестойкость¹:

Еще не умер ты, еще ты не один,
Покуда с нищенкой-подругой
Ты наслаждаешься величием равнин,
И мглой, и холодом, и вьюгой.

Здесь не просто страстная жажда жить как таковая (как, например, в стихотворении «Я вернулся в мой город...»: «Петербург, я еще не хочу умирать!»). Сила этой трагической воли – воли неизбежно обреченного и все же цепляющегося за жизнь человека – в ее зрячести, уверенной ориентированности на то, что может помочь выжить, служит опорой и резервом духовных сил. Сила ее – в глубокой бытийственной связи с этим НЗ, последним, неприкосновенным, но и неисчерпаемым запасом личности. В любовной сосредоточенности на мире природы и на ее отдельных, полных неисчерпаемого, бесконечно притягательного смысла проявлениях: земле, почве и ее живых плодах (ср. в этой связи проникновенное волеустремление к «священным корням» в таких вещах, как «Чернозем», стихи из цикла «Армения» или «Я к губам подношу эту зелень»), на дружеских узах с немногими, но близкими душами («нищенка-подруга»), наконец, на творческом труде, всегда воспринимаемом Мандельштамом прежде всего как работа, ремесло:

В роскошной бедности, в могучей нищете
Живи спокоен и утешен, –
Благословенны дни и ночи те,
И сладкогласный труд безгрешен.

Странные, на первый взгляд, оксюморонные для своих существительных эпитеты первой строки эстетически соразмерны, соответственны «величию равнин» и авторски закономерны – рождены его глубинно-всеохватным и убежденным волевым настроем: все *в сущности* хорошо, поскольку бедность и нищета – не препятствие, не пошлая бытовая помеха, а как раз условие для самоосуществления нравственного и творческого. Воля

¹ Эстетически-смысловой контекст и волевой настрой стихотворения Мандельштама тем более ощутимо контрастируют со стихотворением А. К. Толстого, что предметными реалиями они близки: та же ситуация бедного, почти нищего странника, воспринимающего и любовно принимающего величие мира.

к жизни неотделима здесь от духовно-экзистенциального самоопределения субъекта, от его, пусть и трагически окрашенной, внутренней свободы. Существен в этом самоопределении нравственный тон: «живи спокоен и утешен», поскольку ты верен себе, своему призванию и совести, поскольку с тобой «совестный деготь труда» (стихотворение «Сохрани мою речь...») и, что очень характерно и важно для Мандельштама, поскольку ты сохраняешь достоинство, гордость (хорошо известная по многим свидетельствам характерная черта облика поэта – закинутая вверх голова), духовную высоту и чистоту¹, бесстрашие перед миром жизненных тягот, трагических испытаний:

Несчастлив тот, кого, как тень его,
Пугает лай и ветер косит,
И беден тот, кто, сам полуживой,
У тени милостыню просит.

В этой последней строфе *фактически* (предметно) точно воссоздана исключительная жизненная ситуация самого поэта – отсюда осязаемое усиление трагизма в финале стихотворения. И в то же время *лично*, *нравственно*, по существу его эмоционально-волевой позиции ситуация лирического субъекта иная: о том, кто сохранил в суровой жизни волю к ней и личное достоинство, кто ведет полную лишений трудную жизнь творца и не разучился любить жизнь, мы, искренне сострадав, все же не скажем «несчастлив» и «беден».

Приведенный пример, как видим, иллюстрирует не только эстетическое, но и морально-нравственное основание и наполнение волевого настроя. Наиболее же сложны мировоззренческие предметно-ценностные ориентиры воли. Они достаточно многообразны, общи и пересекаются между собой, предполагают (и, по сути, полагают) определенное видение как самого мира и его смысла, так и своего деятельного бытия в нем. В последнем отношении это волевой настрой, например, на деятельность притятия или неприятия реальности, на деятельность по преимуществу с миром или с самим собой, на деятельность практическую или созерцательную, общение или игру. Во всем этом проявляется органическая внутренняя концептуальность МОущ в целом и присущего ему волевого настроя, что хорошо видно и на примере «Еще не умер ты...».

Сказанное здесь об основаниях-ориентирах аутопереживательного и эмоционально-волевого компонентов МОущ, мне думается, также имеет отношение к стилевому *своеобразию индивидуального творчества* (впрочем, и надындивидуальных, культурно-исторических его типов). Дело в том, что стиль – системно-структурная образно-текстовая репрезентация-выраже-

¹ Ср.: «Чур, не просить, не жаловаться, цыц!» и там же: «Мы умрем как пехотинцы, но не прославим ни хищи, ни поденщины, ни лжи» (стихотворение «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...»).

ние-объективация не только смысловой и энергетической сторон духовно-психосоматической субъективности, воплощенных в его собственных «напряженностных», энергетико-интонационных параметрах. В нем (в них) в «свернутом», так сказать, семиотически-сублимированном виде представлены и запасенные самочувствием и волевым настроем, характерные для субъективности аутопозиционные (эмоционально выражающие обобщенную жизненную «ситуацию» субъекта и его схваченное самочувствием «состояние» в ней) и практически-поведенческие константы. Они составляют не только его внутреннее своеобразие, но и содержательно-деятельностное разнообразие. Как это разнообразие существует и обнаруживает себя в «застывшем усилии» (М. Волошин) стиля? Как «поле», или интервал, или парадигматика конкретизирующих, модулирующих интонационный строй стилиевой формы выразительных *внутренних жестов* – спонтанно-органично осуществляемых во внутреннем плане субъективности выразительных движений. Не случайно категорией жеста – в той или иной его интерпретации – пользовались не только теоретики открыто действенных искусств, театра прежде всего (Мейерхольд, Брехт, Арто, Гротовский), но и поэзии (А. Белый) и даже музыки (В. Медушевский, Л. Закс). Через нее можно многое понять о «человеческом» и его существовании в искусстве.

Итак, стиль, кроме всего прочего, – (знаковая) система моделирующих и транслирующих МОщ внутренних жестов. Актуально рождающихся всякий раз спонтанно, ситуативно – как эмоционально-волевая реакция субъективности на конкретную реальность. И в то же время устойчиво-типичных, органически характерных для этой субъективности – не только формально, но и содержательно; не только биологическим (психосоматическим) своим субстратом и энергетикой, но и их социокультурным, ментальным (духовно-душевым) и практически-действенным «значением».

Об одном таком внутреннем жесте, весьма характерном для поэзии позднего Мандельштама, я писал в предыдущем сборнике в честь В. В. Эйдиновой [7]. Это жест любовного, по-детски непосредственного и искреннего, нежно-щемящего *приникновения* к жизни, одновременно и настойчивого, «сильного», в полном (традиционном) смысле этого русского слова «волевого» (ср.: «не разнять меня с жизнью...»). Понятно, что даже в рамках конкретной смысловой доминанты реальности (в МОщ позднего Мандельштама это, бесспорно, трагизм, трагическое) свое самоопределение в ней невозможно исчерпать одним, даже исполненным бесконечного символического смысла жестом. К Мандельштаму это, разумеется, относится в полной мере. В его поздних стихах целый спектр внутренних жестов, иногда прямо изображенных, чаще – моделируемых косвенно, через интонационно-экспрессивную структуру высказывания в соединении с его смысловой динамической конфигурацией (рисунком). Пример первого – перенесенный в стихи Мандельштамом-поэтом уже упоминавшийся мной излюбленный жест Мандельштама-человека: «Словно щеголь, голову закину...», «Мой щегол, я голову закину...»

Не имея здесь возможности для тщательного анализа и типологизации мандельштамовских жестов, пойду путем краткого обзора-пробега по стихотворениям «Воронежских тетрадей»¹.

Еще раз должен напомнить: жесты соответствуют двум выделенным компонентам субъектного плана МОщ:

1) жесты – выражения самочувствия = жесты «самопозиционирования», выражающие переживаемое лирическим субъектом его положение (личную ситуацию) в мире;

2) жесты – выражения волевого настроя = жизнелюбия, готовности-устремленности к особым отношениям с особым миром; независимо от действительного содержания этих отношений их эмоционально-волевым пределом является приятие/неприятие.

Эти, в общем, разные жесты могут существовать в тексте порознь, значит, последовательно, а могут сопрягаться в единых словесных «формулах». Но в любом случае эмоционально-смыслово они сопряжены друг с другом и с общим переживательным отношением к миру (объектным планом МОщ), выступают друг для друга, как и последний, содержательными *контекстами*, конкретизирующими жест.

«Чернозем» (С. 211). Жест появляется в последней, четвертой строфе и подготовлен нарастающим любовно-гармоничным переживанием земли как синонима и бытийственной основы жизни в предыдущих строфах («Комочки влажные моей земли и воли»). В последней строфе это отношение сначала чувственно конкретизируется, «отелеснивается» (гаптическое ощущение *приятности* почвы), а потом «выливается» в дружеское приветствие свежеспаханного чернозема как родного и равного. Причем актуализированное телесное начало передается и жесту, ощущаемому как сильное мужское рукопожатие (при типичности для Мандельштама онтологического приятия земли-почвы, напоминающего, между прочим, аналогичное отношение Ван Гога, сам этот «сильный» материальный жест, пожалуй, для О. М. нетипичен):

Как на лемех приятен жирный пласт,
Как степь лежит в апрельском провороте!
Ну, здравствуй, чернозем: будь мужествен, глазаст...
Черноречивое молчание в работе.

«Я должен жить...» (С. 211). Однострофное стихотворение начинается двойной формулой-жестом, противоречиво соединяющим трагическое самочувствие и стоицизм, волево упрямое долженствование-самоутверждение вопреки трагическим очевидностям: «Я должен жить, хотя я дважды умер». Аргументами же в пользу этого императивного жестового «должен жить» оказываются исполненные жизненной силы и тем покоряющие, помогаю-

¹ Стихотворения цитируются по изданию: *Мандельштам О. Э. Сочинения* : в 2 т. Т. 1. Стихотворения. М., 1990 (с указанием страницы в скобках).

щие, «вытягивающие» из плена трагического воронежские земля, вода и «небо – твой Буонаротти».

«Пусти меня, отдай меня, Воронеж...» (С. 212). Снова первая же строка стихотворения-четверостишья оказывается волевым жестом – настойчивым требованием, освободительным порывом-прорывом из плена города-тюрьмы, города – уголовного убийцы («Воронеж – блажь, Воронеж – ворон, нож»).

«Я живу на важных огородах...» (С. 212). На первый взгляд, это трех-строчное стихотворение полностью описательно и лишено какой-либо внутренней жестовости. Думаю, это не так. Только жест здесь не практический-действенный и экстравертированный (что обычно и придает жесту привычную телесно-чувственную ощутимую динамику), а интровертированный жест самосозерцания-рефлексии, передающий – в двух последних строках – самочувствие дискомфорта и отчуждения:

У чужих людей мне плохо спится
И своя-то жизнь мне не близка.

Интересно, что тут иначе интерпретируются те же воронежские реалии, что в «Черноземе» и в «Я должен жить» рождали позитивные эмоции и жесты. В данном случае они семантически созвучны предыдущему стихотворению, что заставляет предположить, что, возможно, не видение-переживание мира определяет самочувствие субъекта и его волевой настрой, а, наоборот, второе – причина первого, а обе его составляющие вызваны к жизни не ментально-духовными, а жизненно-практическими факторами.

«Наушнички, наушнички мои...» (С. 212). Продолжается и усиливается доминирующий вектор двух предыдущих стихотворений: внешняя, советская реальность ощущается как открыто враждебная, лишающая свободы и самого пространства жизни, «сжатого до точки». В подтексте к этому, видимо, добавляется сознание безысходности, непреодолимости плена-несвободы. Во всяком случае, здесь волевая реакция на ситуацию уже не освободительный порыв («отдай, отпусти!», а вынужденный *биологически инстинктивный* жест самозамыкания, спасительного, *может быть*, ухода-бегства в себя:

Ну как метро? Молчи, в себе таи,
Не спрашивай, как набухают почки.

Стремление затаиться, не вылезать, пересидеть, рожденное инстинктом самосохранения, означает парадоксальный в своем значении *жест отказа от жестов*, ухода от активности. В некоторых других стихах (см. далее) поэт, наоборот, свяжет свое спасение с активным творчеством, и эта позиция потребует иных жестов.

«От сырой простыни говорящая...» (С. 214). В этом, родившемся под впечатлением – как всегда у О. М., широко творчески-ассоциативном, фантазийном – фильма «Чапаев» стихотворении впервые в воронежских стихах

появляется семантически абсолютно отличный от предыдущих, но типичный для позднего О. М. жест приятия новой (советской) жизни и добровольно-энтузиастического согласия с ее преобразующим, переделывающим воздействием на поэта. Жест, безусловно, искренний (в выражаемом им стремлении принять, совпасть – это альтернатива отчуждению и одиночеству) и мировоззренчески органичный поэту, разделявшему разночински-народнический взгляд на неизбежность единства судеб интеллигенции и народа, на долг и ответственность первой перед вторым и ее «святую» обязанность разделить судьбу народную и служить ему всеми силами. Отсюда получивший новую степень экспрессии и столь важный для О. М. образ земли. И в то же время жест в своей экзальтированности, форсированности, пафосе сегодня представляющийся несколько нарочитым, преувеличенным и в этом смысле – искусственным (его температура, кажется, не только индивидуального, мандельштамовского, но коллективно-конформистского происхождения):

Изменяй меня, край, перекраивай –
Чуден жар прикрепленной земли! –
Захлебнулась винтовка Чапаева:
Помоги, развяжи, раздели!..

Тем поразительнее вбираемые и «разрешаемые» стилем смысловые и экспрессивно-жестовые метаморфозы и амплитуды лирики О. М., естественно переходящей в свою «противоположность», словно бросаемой – вместе с трагически борющимся уже не только за право на творчество, но за саму жизнь автором – из крайности в крайность. Таково, кажется, и соотношение данного и следующего стихотворений.

«День стоял о пяти головах...» (С. 214–215). В первых двух строках «темное» (образ растущего пространства, связанного с грозным и «грубым» движением больших масс людей¹), стихотворение далее неожиданно превращается в гротескно-карнавального двойника предыдущего («От сырой про-

¹ Тут уже кроется внутреннее противоречие переживающего растущее пространство автора. В первой строфе: «Я, сжимаясь, гордился пространством за то, что росло на дрожжах» – гордость (следовательно, приятие) оказывается сопряжена с уменьшением, редукцией субъекта («сжимаясь»), не только физической, пространственной, но и ценностной. Это становится понятным во второй строфе, где заявленная ранее «гордость» явно уступает место оторопи и возвышенному ужасу перед натуралистически ощущаемой («хвойное мясо»), неоглядно-грозной в своем масштабе и могуществе человеческой массой:

День стоял о пяти головах, и, чумая от пляса,
Ехала конная, пешая шла черноверхая масса –
Расширеньем аорты могущества в белых ночах – нет, в ножах –
Глаз превращался в хвойное мясо.

Эпитет «хвойное», возможно, приоткрывает реальный первоисток-десигнат образа: мелькающие за окном вагона, везущего поэта в чердынскую ссылку, бесконечные хвойные леса. Тем более показательна и закономерна логика трансформации чувственного первообраза в творческом видении-воображении поэта.

стыни говорящая...»). Интересно, что «День стоял...» в семье О. М. называли просто «Чапаев» [8]. Но то, что в предыдущем было предметом восторженного приятия-притяжения («Чапаев» и стоящая за кинофильмом советская действительность), здесь, во-первых, поворачивается другими своими реалиями – репрессивными и, естественно, отталкивающими: конвои (само время «конвойное»!), «трое *славных* ребят из железных ворот ГПУ», «*грамотеет в шинелях с наганами* племя пушкинovedов» (предтеча общепринятого советского «искусствоведы в штатском»!). А во-вторых, «пропускается» через пародийно-критическое остранение, плумливую, почти не скрываемую издевку, ерничанье (сравните те же цитаты; курсив мой. – Л. З.). И в этом трагически-гротескном контексте рождается уже знакомый, а здесь особо пронзительный жест несбыточной мечты-тяги-стремления к свободной жизни, символизируемой (как раньше воронежской черноземной равниной) просторами моря, и малой толики которого хватило бы, кажется, для счастливого существования:

На вершок бы мне синего моря, на угольное только ушко!

О силе волевого посыла-жизнехотения свидетельствует двоекратное повторение строки-жеста, как бы заковычивающего общее смыслоинтонационное пространство третьей (начинающейся цитированной строкой) и четвертой (этой строкой заключаемой) строф. О том же говорит и неожиданное – в очерченном смысловом контексте – дополнение и, несомненно, усиление названного жеста другим, чапаевским, по смыслу приравненным к авторскому, но более мощным и экспрессивным. Жестом, «сконструированным» поэтом «для» героя популярнейшего фильма (что, кстати, бесспорно, подтверждает включенность «Чапаева» и Чапаева в круг сокровенно-личностных, а не официозных и внешних для поэта значений-смыслов) на основе специфики кино – возможности, отматывая кинолентку назад, двигаться от последующих событий – к предыдущим:

Поезд шел на Урал. В раскрытые рты нам
Горящий Чапаев с картины скакал звуковой...
За бревенчатым тылом, на ленте простынной
Утонуть и вскочить на коня своего!

В выделенной мной курсивом строчке Чапаев – не пародийный, а возвышенно-героический двойник и пример для лирического героя – совершает желанный и потому образцовый для последнего жест-поступок: возрождается после смерти и вновь обретает себя.

«Как на Каме-реке глазу тёмно, когда...» (С. 215–216). Опять соединение природной онтологической связи с миром (через переживание могучих русских рек) и социально-исторической, «советской» по содержанию, входящих в третью, жестовую главку стихотворения. И в ней жест притяжения-идентификации с природой и людьми («гору с костром отслоить», «вселиться... в долговечный Урал, населенный людьми») венчается в последнем

двустипий «советским» порывом стать в «строй», самоидентификацией с уже тогда архетипическим образом советского солдата на посту:

И хотелось бы эту безумную гладь
В долгополой шинели беречь, охранять.

«Лишив меня морей, разбега и разлета...» (С. 216). Всего одна строфа, четыре строчки:

Лишив меня морей, разбега и разлета
И дав стопе упор насильственной земли,
Чего добились вы? Блестящего расчета:
Губ шевелящихся отнять вы не смогли.

Но в ней один из главных жестов О. М.: переживание предельной несвободы, насильственного лишения сокровенных основ нормальной для поэта жизни – и утверждение собственной победы: сохранения себя как творца – вопреки намерениям анонимных оппонентов-адресатов четверостишия. Что совпадает для О. М. с такими органически-интимными чертами его творчества, как шевелящиеся губы.

«Стансы» («Я не хочу средь юношей тепличных...») (С. 217). Все стихотворение – большой приемлющий жест навстречу советской реальности. Причем моделируется встречное движение, обоюдное приятие, в контексте которого и дается «мажорное» самочувствие. С одной стороны, «Я в мир вхожу – и люди хороши», «люблю шинель красноармейской складки», любования же эстетизация новой Москвы, «сестры моей», солидарность с немецкими антифашистами. С другой – «встречно» – дружественность Москвы и, не без «шероховатостей», страны:

Моя страна со мною говорила,
Мирволила, журила, не прочла,
Но возмужавшего меня, как очевидца,
Заметила и вдруг, как чечевица,
Адмиралтейским лучиком зажгла.

Авторский тон взаимоотношений много более спокойный и органичный, чем, допустим, в стихотворении «От сырой простыни говорящая...». И никакого намека на преследования, несвободу или даже затруднения. Странная в свете других стихов и нашего знания, но несомненная гармония и столь же несомненное и всеобъемлющее приятие «новой жизни». Кажется, это самые апологетические или, мягче, наиболее примирительно настроенные (по самому О. М., в соответствии с природой жанра стансов) стихи Мандельштама. И, наконец, результирующие гармонические взаимоотношения поэта и реальности, жестово выраженные самочувствие и волевой настрой. Результирующие, но и не сводимые к ним (о чем в общем плане говорилось ранее). Мне, во всяком случае, кажется, что в жестах самопозиционирова-

ния и жизнелюбия у О. М. бессознательно прорвалось – таки то проблемное, мягко говоря, трудное, о чем он сознательно умалчивал в своей интерпретации реальности и своих отношений с ней. Судите сами.

О. М. весьма самокритично вспоминает эпизод своего чердынского умопомрачения и попытки самоубийства, не связывая его с внешними причинами. Вполне в духе гармонически-примирительного, более того – любовно-приемлющего общего тона стихотворения. Но раскрывающая самочувствие поэта и его экзистенциальную ситуацию последняя строфа не только напоминает о проблемах поэта («удушье», хотя и уже преодоленное):

И не ограблен я, и не надломлен,
Но только что всего переогромлен...
Как Слово о Полку, струна моя туга,
И в голосе моем после удушья
Звучит земля – последнее оружие –
Сухая влажность черноземных га!

Она отвечает на незадолго до того опубликованную поэму Л. Длигача о распознавании врага по его песне и тугой струне¹, что явно нарушает доминирующую в тексте атмосферу безоблачного мажора. Зачем? Почему? Наконец, показательна риторическая конструкция выражающих рефлексивный жест самочувствия-самопозиционирования двух первых строк строфы. Поэту было мало в прямой позитивной (утвердительной) форме сказать о сущностном воздействии на него советской реальности – при том, что для этого он нашел сильное и не уничижительное образное слово «переогромлен». Он еще дает, почему-то, и негативные характеристики произошедшего с ним, от которых якобы отталкивается: «не ограблен», «не надломлен». Снова: почему? Ответ на все «почему» один. Приятие, согласие, безоблачные отношения – не вся правда. Наоборот, они скорее желаемое, чем действительное. А на самом органичном, сокровенном и глубоком уровне МОЩ поэта – аутопереживательном, правда естественно и, повторю, вполне бессознательно выражается, «сказывается». Хотя и в утверждении приятия своей «переогромленности» О. М., несомненно, столь же искренен, о чем говорит в очередной раз утверждаемая связь изменившегося поэта с онтологически основополагающей для него землей.

О той же не преодоленной, хотя и скрываемой здесь противоречивости ситуации и мироотношения О. М. свидетельствует особая императивная доминанта жеста устремления-жизнелюбия, повторенного, кстати, дважды: «Я должен жить, дыша и большевая...» Если бы речь шла о действительно достигнутом согласии и гармонии, откуда тогда это драматическое, если не надрывное, «я должен жить»? Если бы главной была идея дальнейшей эволюции «по-советски», достаточно было бы сказать «я должен большеветь». Тут, однако, речь о жизни и смерти. А «дышать»? В паре с «большеветь» этот

¹ См. комментарий П. Нерлера в кн.: *Мандельштам О. Э.* Соч. : в 2 т. Т. 1. С. 544.

глагол имеет уже не только биоантропологическое, физиологическое значение (у О. М. были одышка и приступы удушья), но и социально-историческое. Он означает «дышать (и, значит, жить) советским воздухом, советской действительностью». И это выражено как сильный жест «воли к жизни». Следовательно, то, что на одном уровне декларируется и прочувствовано как уже достигнутый результат, данность, на другом – и более сокровенном, следовательно, подлинном – предстает и пере(про)живается как еще только желаемая цель и трудная проблема.

«Не мучнистой бабочкою белой...» (С. 218–219). Здесь то же, что и в «Стансах»: желание «слиться» с советской действительностью, стать социально полезным. Поэтому с самого начала стихотворение – *жест отдачи себя*:

Я хочу, чтоб мыслящее тело
Превратилось в улицу, в страну...

Жест, усиленный пафосным трагически-траурным контекстом – метафорически решенным образом прощания с погибшими бойцами, общим строем и отдельными деталями напоминающим «краснознаменные» картины живописи раннего соцреализма.

«Дрожжи мира дорогие...» (С. 230). В «Воронежских тетрадах» есть немало стихов с доминантой объектного (миропереживательного) плана МОщ, где, соответственно, жестовое начало либо совсем редуцировано, либо очень слабо выражено. Данное стихотворение представляет еще один характерный для лирики О. М. случай доминанты самочувствия-самопозиционирования, что, как уже сказано, воплощается в особых, внешне бездейственных, во «внутреннем плане» осуществляемых *рефлексивных жестах* – жестах самосредоточенности, самопознания, самооценки. Здесь – только такой жест, рожденный переживанием приобщенности к наиболее душевно значимым и сокровенным, наиболее питающим память и творчество сторонам жизни (они-то, по О. М., и есть «дрожжи мира дорогие», вбирающие и транслирующие в творчество трагизм жизни – следы «закипающей беды»). Жест «включенности» в толщи памяти, подчинения себя ей и инициированному ею творчеству, как всегда в настоящем искусстве, добровольного и самозабвенного одновременно:

В нищей памяти впервые
Чуешь вмятины слепые,
Медной полные воды, –
И идешь за ними следом,
Сам себе немил, неведом –
И слепой и поводыр...

«О, этот медленный, одышливый простор!...» (С. 231–232). Из переживания необъятности воронежского пейзажа, его «непосильности» глазу и духу (когда, не в силах охватить и «переварить» его, дух начинает задыхаться – вот

откуда «одышливый») и, как следствие, психологической усталости («Я им пресыщен до отказа...») рождается жест в сослагательном наклонении. Виртуальный жест отказа от этой («Повязку бы на оба глаза!») и стремления к другой, чаемой реальности: «Я б удержал...», «Я б с ней сработался...», «Я б слушал...»

«Если б меня наши враги взяли...» (С. 236). В социальных и особых личных обстоятельствах О. М. Сталин не мог не стать персонажем и адресатом его стихов¹, хотя в данном стихотворении он – заключительная «деталь» страстного художественного высказывания советско-патриотической направленности. И в этом риторически организованном высказывании по логической формуле «если бы... то я тогда...», появляется – волевой реакцией на предлагаемые посылки («если бы...») – жест-намерение, жест-решимость, сконструированный в будущем времени и наполненный патетикой и весомостью (если не сказать – величием, величавостью) актуальной для эпохи публичной клятвы (ее классический пример-образец – известная «клятва Сталина»). По содержанию это уже нам знакомый жест самоотдачи, доведенный до идеологически узаконенного и социально-психологически, массово вполне органически усвоенного «советского» предела – героического самопожертвования:

И – в легион братских очей сжатый –
Я упаду тяжестью всей жатвы,
Сжатостью всей рвущейся вдаль клятвы...

Органика и убедительность клятвенного жеста обеспечивается излюбленной и интимной для О. М. знаковой системой «земли» и «землепашества», метафорически моделирующей решимость и героизм, собирание сил, напряжение голоса, тела, рук автора-героя («Я запрягу десять волов в голос / И поведу руку во тьме плугом...»). К финальному жесту – героической гибели за высокие идеалы, победоносной *искупительной жертве* ведет целая цепочка метафорических жестов-поступков. Как ни неприятно или обидно кому-то, приходится признать, что это очень мандельштамовские стихи, где жесты соединены с характерной для поэта метафоричностью, внутренним воодушевлением и приподнятостью высказывания, его онтологической укорененностью, акцентированной и, одновременно, одухотворенной телесностью.

«Куда мне деться в этом январе?» (С. 236). Антипод предыдущего стихотворения по общему смыслу (трагическому), состоянию лирического ге-

¹ Так, в стихотворении «Средь народного шума и спеха...», в используемом мной издании опубликованном перед сейчас рассматриваемым, Сталин становится содержанием и адресатом неожиданно завершающего текст покаянного жеста, прямо не вытекающего из данного поэтом масштабного, взволнованного и органически включившего самого поэта «народно-эпического» образа :

И к нему, в его сердцевину
Я без пропуска в Кремль вошел,
Разорвав расстояний холстину,
Головою повинной тяжел...

роя (несвободный, отчаянно одинокий, несчастный). И, соответственно, по своеобразию жестового начала. Это стихотворение, как и ряд других, – один цельный, через весь текст, весь художественный хронотоп проходящий жест. Условно членимый на выразительные динамические состояния-составляющие жест *отчаянного отталкивания от мира отчуждения, несвободы и одиночества и страстного, одержимого притяжения-тяги к воображаемому собеседнику* как возможному спасению. Начало созревания единого «большого» жеста – первая строфа: выразительное, уже накаленное бессильным протестом, безысходностью и отчаянием аутопереживание несвободы как скованности, загнанности, запертости в городе-тюрьме. Жест напряженнейшего, почти истерического внутреннего содрогания, «метания» задышающегося в замкнутом пространстве и почти обезумевшего человека:

Куда мне деться в этом январе?
Открытый город сумасбродно цепок...
От замкнутых я, что ли, пьян дверей? –
И хочется мычать от всех замков и скрепок.

Вторая строфа формально прерывает образ жеста. Она передает враждебность, агрессивность, уродливость города, как это воспринимается измененным сознанием субъекта:

И переулков лающих чулки,
И улиц перекошенных чуланы –
И прячутся поспешно в уголки
И выбегают из углов угланы...

Но тем самым, по сути усиливает, нагнетает состояние первой строфы – ощущение невыносимости реальности и растущей внутренней необходимости разорвать, преодолеть *во что бы то ни стало* душашее замкнутое пространство. И тогда жест не просто вырывается из подтекста. Он врывается в текст и «взрывается» в нем открыто действенной решительной фазой. Две последние строфы – это стремительный безумный пробег – пролет – падение-обвал лирического героя как открытый жест отчаяния, изнеможения, бегства от несвободы и одиночества и исступленного порыва к «кому-то» – к кому угодно, лишь бы не быть одному:

И в яму, в бородавчатую темь
Скольжу к обледенелой водокачке
И, спотыкаясь, мертвый воздух ем,
И разлетаются грачи в горячке –

А я за ними ахаю, крича
В какой-то мерзлый деревянный короб:
– Читателя! советчика! врача!
На лестнице колючей разговора б!

В этом нарастающем по темпоритму и температуре жесте, венчаемом криком, обращает на себя внимание полнота реакции: всем существом – духом, душой и телом. Здесь отпадают все внешние приличия, рациональные «соображения», благие намерения, прекраснотушные фантазии и замыслы – под напором «нутряного», все подчиняющего внутри субъекта и все отменяющего вне его отчаянного состояния.

«Вооруженный зреньем узких ос...» (С. 239–240). Стихотворение – важный и типичный для позднего О. М. жест обобщенного самопозиционирования. Жест-утверждение своих корневых онтологических связей с миром, надбытовых, надэмпирических, метафорически выраженных отношениями значимых для поэта ос и – образ глубинной бытийной сути – земной оси, омонимически (а для О. М., значит, и онтологически!) родственной и осам, и самому поэту. Три строфы – три грани/стадии этого единого, переживающего самопогружение в бытие жеста, внутренне развертываемого из прошлого через настоящее в будущее:

...Я чую все, с чем свидеться пришлось,
И вспоминаю наизусть и всеу.

...Я только в жизнь впиваюсь и люблю
Завидовать могучим, хитрым осам.

Здесь уже не ассоциативно подразумеваемое, а самим способом действия субъекта демонстрируемое родство с осами, все равно при этом остающимися эталоном экзистенции. Не столь привычное нежно *льнущее* или *обнимающее* прикосновение, а хищное, жадное до сути жизни прикосновение-внедрение: *впиваюсь*(!). И, наконец, третья, обращенная в виртуальное желанное будущее стадия: обретаемое под сокровенным воздействием родственных «материй», побеждающее смерть схватывание глубинной, возможной, «последней» сущности:

О, если б и меня когда-нибудь могло
Заставить – сон и смерть минув –
Стрекало воздуха и летнее тепло
Услышать ось земную, ось земную.

Помимо временного универсализма в этом внутреннем жесте-самоутверждении обращает на себя внимание как бы отрицающая привычное распределение обязанностей между психическими силами субъективности своеобразная мандельштамовская *синестезия*: «вооруженный зреньем узких ос», «я чую... и вспоминаю», «впиваюсь» и хочу «когда-нибудь... услышать»...

«Я скажу это начерно, шепотом...» (С. 247). Слово как волевой жест, соединяющий утверждение-самоопределение относительно определенных ценностей и напряженную готовность разделять их, следовать им (в данном

случае речь о ценности упорного труда, тщательного, накапливающего мастерство-умение ремесла):

Я скажу это начерно, шепотом,
Потому что еще не пора:
Достигается потом и опытом
Безотчетного неба игра.

«Заблудился я в небе – что делать?» (С. 248). Ситуация лирического героя – жизненная драма как разрыв земли (земной жизни) и неба (жизни небесной), тоска по небу и отчуждение от него, пребывание на последней границе между жизнью и смертью. Отсюда и жестовое начало как напряжение между названными ценностно-онтологическими полюсами, противоречивая, разнонаправленная тяга к одному и другому. Причем напряжение это, аутопереживание и тяга-настрой реализуются в форме коммуникативной активности (общения), обращенной к силам неба, воссоздающей и опосредующей драматизм ситуации и ее переживания. В начале (первая строфа) – переживание бытийного разлада с небесами и вопрошание: «что делать?.. ответь!». В следующей строфе собственный ответ-самоопределение, для О. М., как мы уже знаем, типичные: «Не разнять меня с жизнью...» (ср. «я только в жизнь вливаюсь», «я глубоко ушел в немоющее время», «...я крепну и слепну, подчиняясь священным корням»). Третья строфа – новое, и пронзительное, обращение-мольба о смерти-покое, смерти-гармонии, метафорически-мифологически возвращающей герою небо:

Не кладите же мне, не кладите
Остроласковый лавр на виски,
Лучше сердце мое разорвите
Вы на синего неба куски...

И в последней строфе – уверенность, что смерть будет позитивным ответом на эту мольбу:

Он раздастся и глубже и выше –
Отклик неба – в остывшую грудь.

В следующем стихотворении (С. 248–249), первой строфой повторяющем предыдущее и, тем самым, его исходное миро- и самопереживание, главный жест, однако, имеет совершенно иной, противоположный смысл. Не зря сам О. М. говорил жене, что это не вариант первого, а самостоятельное стихотворение [9]. Здесь мольба высшей силы не о смерти, как в предыдущем, а о поддержке в трудной жизни, об упрямом желании жить:

Если я не вчерашний, не зряшний, –
Ты, который стоишь надо мной,
Если ты виночерпий и чашник –

Дай мне силу без пены пустой
Выпить здравье кружащейся башни –
Рукопашной лазури шальной.

«О, как же я хочу...» (С. 252–253). Тема стихотворения – притяжение далекой звезды и ее света, онтологическое уподобление субъекта с ними. «Нематериальность» луча ослабляет внешнедейственное жестовое начало, переводит его в идеально-внутренний план. Но не отменяет жестово выраженной тяги-желания следовать за лучом и стать им, опосредованной – столь же внутренними – коммуникативными жестами самовыражения («О, как же я хочу, не чуемый никем») и самообщения. Последнее – в императивной форме, усиливающей осязаемую выразительность = жестовость внутренне-го движения:

А ты в кругу лучись –
Другого счастья нет –
И у звезды учись
Тому, что значит свет.

А в последней строфе, осложняя и дополняя тонкую «невесомую» смысловую игру-динамику стихотворения, возникает третий элемент системы онтологических и коммуникативных отношений – главный адресат стихотворения, словно замыкающий систему и ее тонкий, многооттеночный смысловой план «на себя» и провоцирующий новый, последний, заметный («всплеск») жестового начала:

И я тебе хочу
Сказать, что я шепчу,
Что шепотом лучу
Тебя, дитя, вручу...

Жестовая структура стихотворения, несомненно, жизне- и любовноутверждающая, но ценой «увода» бытия и сознания героя в весьма далекие от социальной повседневности реалии: только там еще и можно (хотеть) жить.

«Я к губам подношу эту зелень...» (С. 254, 256). Последнее в «Вороньжских тетрадах» стихотворение с выраженным лирико-жестовым началом. Жест проявлен уже в первой строке – как всеобъемлющее молитвенно-любовное, весьма интимное прикосновение к жизни – от «достоевских» клейких листочков до плодородной, дающей начало всему живому и прекрасному земли. В подтексте («затексте») он экзистенциально-органически связан с глубоким внутренним трагизмом мироотношения и самочувствия автора-героя, окрашен им. Об этом говорит интимная проникновенность самого жеста в сочетании с приподнятой и ответственной лексикой («клятва», «клятвoprеступная»), придающей всей ситуации тон-окраску ритуально-символической, «последней», судьбоносной. И «внутри себя» уже несущей разлад, ценностное противоречие: если клейким листочкам («детям») при-

писано торжественно-высокое «состояние»-значение клятвы, то земле – их матери – наоборот, низкое значение преступного нарушения клятвы:

Я к губам подношу эту зелень –
Эту клейкую клятву листов –
Эту клятвопреступную землю:
Мать подснежников, кленов, дубков.

Для помнящих о сакрально-сокровенном отношении О. М. к земле (мы с вами в этом тоже не однажды убеждались, листая «Воронежские тетради»), это, несомненно, свидетельство его горького прозрения, оценочного видения жестокой правды об «общем состоянии мира» (Гегель): всемогуществе, все-объемлющем характере зла, поражающего, как метастазы, все, даже самые сущностные и дорогие стороны реальности. Но и зная эту правду, О. М. остается верен собственной «клятве» – своим фундаментальным ценностям, одна из которых – любовная онтологическая связь с родной почвой, добровольное подчинение «смирненным корням». Экспрессивное раскрытие этого факта, сопряженное с переживанием несовершенства, «грехопадения» некогда безупречных оснований, и усиливает жестовое начало, и придает ему трагическую раздвоенность («крепну и слепну»), и заставляет усомниться в прочности некогда незыблемых ценностных отношений с природой (последние две строчки второй строфы):

Погляди, как я крепну и слепну,
Подчиняясь священным корням,
И не слишком ли великолепно
От гремучего парка глазам?

Последняя строфа снимает напряжение, устраняет нужду в жестах, отделяя природу-объект от субъекта и утверждая ее собственную внутреннюю жизнь как *самоценную*, безотносительную к человеку и в этом качестве все равно гармоничную, прекрасную:

А квакуши, как шарики ртути,
Голосами сцепляются в шар,
И становятся ветками прутья
И молочною выдумкой пар.

Заканчивая разговор о субъектном плане МОщ и его выражении в жестовых «началах»-составляющих произведения искусства, уйду от подробных типологически ответственных обобщений. Здесь вполне достаточно констатировать, во-первых, вытекающее из активного, обостренного лиризма О. М., ярко выраженное жестовое начало как черту позднемандельштамовского индивидуального стиля. Во-вторых, в качестве опять же стилиевой константы нужно отметить содержательно-смысловую и интонационно-энергетическую связь его жестов самочувствия-самовыражения и волевого настроения-жиз-

нехотения с трагическим чувством жизни и благоговейным отношением к ней. В-третьих, отмечу жестовое разнообразие стиля О. М., работающего в достаточно широкой смысловой (от трагического до возвышенно-прекрасного), деятельностной (практически все виды активности) и, скажем так, «ценностно-позиционной» по отношению к действительности (от бегства и самоизоляции – через созерцательно-любовное приятие и идентификацию – к воодушевленно-энтузиастическому соучастию и согласию-готовности с «переделкой» себя) амплитуде. Наконец, следует отметить и «стилеобразующую» связь поэтических жестов О. М. с такими неповторимыми чертами его творчества, как особая интимность и искренность интонации, синестетичный и очень «домашний», земной метафоризм – чертами, придающими жестам, как и всему художественному миру О. М., детскую непосредственность и теплоту и в то же время – символические значительность и масштаб; живую милоту и заразительность спонтанного эмоционального самопроявления субъективности – и серьезную преднамеренность мировоззренчески содержательного, ответственного высказывания-*поступка*.

Сложность, смыслопереживательная всеохватность и континуальность мироощущения с максимальной полной воссоздается искусством, его образно-языковым «устройством». При этом МОщ – это интегральная «миро-отношенческая» структура культурной субъективности, которая переходит из жизни в искусство, а затем из искусства в жизнь практически без какой-либо особой содержательной, структурной и психической спецификации (последняя проявляется прежде всего в образно-знаковом воплощении МОщ), без каких-либо «изъятий» или «перестроек». Это связано с содержательным совпадением МОщ и сущностных целей искусства, объективно и сознательно устремленного к освоению, сохранению и развитию духовно-смыслового (и, соответственно, психологического) богатства, полноты ценностного миро-отношения.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См.: Днепров В. О музыкальных эмоциях. Эстетические размышления // Кризис буржуазной культуры и музыка. М., 1972. С. 108.
2. Об этом автор писал в: Закс Л. А. Антропологические основания художественного стиля // Текст. Поэтика. Стиль. Екатеринбург, 2003.
3. Малер Г. Письма. Воспоминания. М., 1968. С. 91.
4. Пастернак Б. Л. Избранное : в 2 т. Т. 2. М., 1985. С. 472.
5. Там же. С. 471.
6. Пастернак Б. Л. Письмо к Р. К. Микадзе от 18.11.1950 // Вопр. литературы. 1966. № 1. С. 188.
7. См.: Текст. Поэтика. Стиль. Екатеринбург, 2003. С. 26.
8. См. комментарий П. Нерлера к стихотворению «День стоял о пяти головах...» в: Мандельштам О. Э. Соч. : в 2 т. Т. 1. С. 542.
9. См. комментарий Н. Я. Мандельштам в кн.: Мандельштам Надежда. Книга третья. Paris, 1987. С. 258–259.



*В. В. Абашев, М. П. Абашева
г. Пермь*

«ВЛЮБЛЕННЫЙ В СВОЮ СТИХИЮ...» (О МИСТИКЕ И СТИЛЕ МИХАИЛА ОСОРГИНА)

...И я сейчас покачиваюсь в душегубке на мертвой зыби, и в борта лодки хлюпают камские струи, а небо надо мной – шатер моей зыбки, и я, уже старый, все еще пребываю в материнском лоне, упрямый язычник, и плыву и буду так плыть до самой моей, может быть, и несуществующей, смерти.

М. Осоргин. Времена

Структурно-стилевой подход к тексту, разрабатываемый в работах Вилы Викторовны Эйдиновой, – метод понимания авторской индивидуальности, воплощенной в стиле, – органично входит в парадигму современных филологических и, шире, гуманитарных исследований – от М. Хайдеггера до Р. Барта. Концепция структурно-пластической природы стиля В. В. Эйдиновой близка, в частности, бартовскому определению стиля как изначальной и предельно личной интенции творчества: «Под именем “стиль” возникает автономное слово, погруженное исключительно в личную, интимную мифологию автора, в сферу его речевого организма, где рождается самый первоначальный союз слов и вещей, где однажды и навсегда складываются основные вербальные темы его существования» [1].

В статьях В. В. Эйдиновой пристально изучаются изначальные основания стиля А. Платонова, О. Мандельштама, Л. Добычина, И. Бабеля, П. Бажова и др. – это материал для истории литературы в наиболее важном ее аспекте, как истории поэтики. В теоретическом же отношении важен «механизм связи двух сторон стиля (структурной и материальной)» [2] и главной проблемой становится поиск сложных внутренних связей этих полюсов. Как отыскать основания, детерминирующие материальное выражение, овнешненность стиля? Где обнаружить творящие смысл текста структуры воображения художника?

В настоящей работе предпринята попытка анализа стиля Михаила Осоргина – через поиск основ, определивших стиль его жизни, стиль мышления, стиль повествования. Оказалось, что эти основы укоренены в тайниках личностной памяти писателя, в опыте детства и тела и связаны прежде всего с мистическим восприятием и переживанием стихии *воды*.

Соответствие между типами душевной организации и мировыми стихиями – огнем, воздухом, водой и землей – издавна закреплено в языке культуры и стало настолько привычным, что не требует разъяснений. Это те метафоры, которыми мы действительно живем, уже не отдавая себе отчета в их происхождении. Когда читаешь у Бердяева, что в нем было мало влаги, и пейзаж его души был огненным, понятно, в общем, что он хотел этим сказать о себе. На языке подобных соответствий Михаила Осоргина, в противоположность Бердяеву, можно было бы назвать человеком воды. Это сродство с водой было и фактом его самосознания, и одной из формул самоопределения, а также и «стилевых формул», многообразно запечатленных в его прозе.

Моя мистика связана с моей рекой, и потому я не могу просто рассказать, что вот таковой она, река, была для меня в детстве, а потом я купался в других водах, и вот остались воспоминания, – это все не то, тут ни при чем и возраст, и прожитая жизнь [3].

В другом месте (очерк «Реки») художник снова писал о «красоте и мистике» рек великих и малых [4]. Неоднократно и крайне настойчиво в связи с речной темой в своей жизни Осоргин обращается к многозначительной, с эзотерическим оттенком, фразеологии. Река у него – «живое существо не нашего, чудесного измерения», «мать моего мира», он считает, что у «людей речных иначе видят духовные очи» и к родной реке возводит генеалогию всякой духовности: «В преддверии любой веры должен быть свой Иордан» [5].

В этих уподоблениях сказывался не только темперамент и экзальтация воспоминаний о прошлом, о детстве, но и «бесспорность неуловимого разума» [6] смысла реки, вызывающая неотступное стремление выразить то, что по определению невыразимо. Осоргин, видимо, осознавал, что его чувство воды имеет некое значительное внутреннее содержание и выражает глубинную личностную связь с водной стихией. Он старался эту связь понять и выразить в слове.

В практике письма его переживания находили выход главным образом в избыточной эмфазе восклицаний. Эмоциональный коэффициент своей речной темы читателю предлагал учесть сам Осоргин: «Тут и впечатления детства, и позднейшая тоска по сладким водам, и, конечно, самовзвинчивание: вместо простой беседы – пеньё» [7]. Но эмоции – проекция глубинных структур, которые и находят выражение в тематике, в мотивах, где развивается тема воды.

Безусловно, позитивные глубинные переживания Осоргина были связаны не с водной стихией вообще, in abstracto, а именно с конкретным модусом ее бытия: реками, озерами и родниками.

Во «Временах» перед тем, как окончательно расстаться с эпохой самых дорогих воспоминаний – о детстве, – Осоргин рассказывает, как отец учил его открывать в земле родники: «мне хочется, чтобы эта картина была последней, потому что она мне очень дорога»:

Отец налегает на заступ <...> и мы ждем, не появится ли в ямке вода. <...> Краски туманятся, в глазах рябит дрожащая сетка, и последнее, что я слышу и помню, – очень серьезный и очень убедительный голос, который говорит мне, как совсем взрослому:

– Вот и еще один родник свежей и здоровой воды. Мы сделаем желобок, и кто-нибудь, напившись, помянет нас добрым словом. Куда потечет эта вода?

Я уже знаю и подсказываю скороговоркой:

– Отсюда в речку, из речки в Каму, из Камы в море, из моря вернется сюда же легким облачком...

Отец смеется, достает резиновый стакан и первым пробует воду. Затем отпиваю я, и занавес бесшумно опускается [8].

В повести *«Времена»* это круговращение воды отзовется признанием в верности той камской воде:

Воду, которую мы отпили и в которой до локтя мочили руку, перегнувшись за борт лодки, – мы эту воду пьем всю жизнь, куда бы нас судьба ни забросила, и подливаем ее для цвета, вкуса и сравнения и в море, и в горное озеро Неми близ Рима, и в священный Иордан, и в Миссисипи, и в светлый ручей, и в Тихий океан, и в Рейн, и в каждую европейскую лужу, если в ней отражается солнце. Это очень трудно объяснить и еще труднее понять, если иной человек сотворен иначе и водою не крещен [9].

В отцовском уроке вечного возвращения воды открывается и еще одна, особенная и главная черта родственных Осоргину явлений водной стихии. Она состоит в том, что реки, озера и родники интимно связаны с земными глубинами.

Писатель видит эти подземные воды внутренним зрением: именно такие воды омывают рудные и самоцветные богатства Урала.

Все, что есть на земле дорогого и прекрасного, – все родилось и добыто из земли: деревья, цветы, алмазы, платина, мрамор – все, что живет и что считается неживым. Рельсы бегут над источниками жизни и неисчислимых богатств. Земля вздрагивает, и в ней вздрагивает руда и каменный уголь, откалывается многоцветная яшма, кружатся почки малахита, слонится слюда и, притворяясь серебром, крошится свинцовый блеск. Рядом с топазом поблескивает зелено-золотистым огнем красивейший из камней – мягкий хризолит и вдруг вспыхивает в своей порочной трещине красным заревом, более красным, чем блеск граната. Все это попряталось под корни кедров, елок, пихт и кустарников, купается в подпочвенных водах и мелким песком сбегает по руслу бесчисленных ручейков. Это – Урал [10].

Удивительно то, что персональная символика воды здесь оказывается сильнее литературной традиции и самой природной очевидности, ведь в описании Урала гораздо естественнее видеть горы и скалы. У Осоргина же

твердь буквально размывается водою: «земля вздрагивает», камень «откалывается», «слоится» и «крошится». Такое нанизывание глаголов со значением *преображения твердого* ведет к полному господству водной стихии: «все это... купается в подпочвенных водах». Воды являются в этой картине поистине первородной стихией всего сущего.

С водой рек и озер связывается у Осоргина представление о времени, а точнее – о бесконечной, но не пугающей, а родственной человеку глубине и вечности. Он описывает безлюдные верховья Камы, где кажется, что время остановилось:

...сближаются лесистые берега, и кажется, что река внедряется в су-
ровую бесконечность, что время останавливается, и возврата нет. Сталь-
ная вода изумительной чистоты кажется бездонной, и мир навсегда ухо-
дит в первобытность. Там каждый шаг вглубь – тайна, и ее не хочется
разгадывать, она ничего не скажет уму, но держит пленником своей кра-
соты и великой важности [11].

Характерно, что здесь Осоргин останавливается на пороге тайны, от-
казываясь разгадывать ее, еще раз утверждая мистическое представление о
природе воды.

Парадоксально, но, вопреки стереотипу, не морские дали, а река связана
у Осоргина с представлением о бесконечности:

Только большая река дает понятие о настоящей свободе и просторе,
какого никогда не даст море, отрывающее от живой жизни и земли. Этот
простор так захватывает, что делается понятным и не кажется смешным
гигантское преувеличение Гоголя, влюбленного в свою реку [12].

То есть река у Осоргина психологически соотносима с человеком и по-
тому она, не подавляя, но освобождая воображение, дает ему образ бесконеч-
ности: река не полагает «меры для мысли, скользящей свободно по водной
глади».

Реки и озера у Осоргина воспринимаются как лоно жизни. Описания
рек и озер у него всегда включают описания речной и приречной живности,
деловой и праздничной людской суеты у речных причалов. Река густо на-
селена и в глубину, и на поверхности, и по берегам.

По берегам незабудки и болотные купавки, на воде тростник, в заво-
дях водяные лилии. Мир комаров, мошкары и хищных стрекоз, то стоящих
в воздухе с мертвой неподвижностью, то мелькающих стрелой. Мир пти-
чек, высматривающих рыбу, музыкальных лягушек, водяных крыс. Мир
спящих на припеке жук, нарисованных черточками на отмели песка-
риков, гуляющих голавлей, выходящих на разбой шересперов, под корягой
ютящихся налимов и беззаботных серебряных уклейек. Густо населенный
живой мир [13].

Тему неостановимого движения живой жизни синтаксически и ритми-
чески поддерживают характерные для осоргинского стиля градация, пере-

числение родственных объектов и предметов, а также скопление деэпричастий: «мелькающих», «высматривающих», «гуляющих», «ютящихся»... Вообще стиль Осоргина тяготеет к движению, динамике, которую течение реки, сама речная жизнь с очевидной естественностью вдохновляют.

Напротив, море у Осоргина скорее безжизненно, чем животворно. Его красота – броская, открыточно яркая, но она бесплодна и даже таит в себе опасность.

Море приносит человеку больше соленых слез, чем счастья <...>
Многие нежные цветы не выдерживают морского климата, – но все пышно цветут при поливе речной водой [14].

С морем в прозе Осоргина не однажды связываются ситуации трагической смерти. В рассказе *«Голубой грот»* он описывает, как едва не утонул на Капри, рискуя отправиться с приятелем к знаменитому гроту в штормовую погоду. Хотя история рассказана в шутиливой манере – с характерной для очерковой стилистики журналиста Осоргина иронией и самоиронией, – его переживания серьезны и значительны. В деталях описания морского приключения угадывается проекция сюжета путешествия в иной мир и чудесного спасения: необыкновенная лазурь грота, в которой тонут и растворяются герои, воронка, втягивающая в холодную глубину, статуя мадонны, как бы летящая навстречу утопающему. Но если рассказчик «чудесно» спасается, то для его спутника необыкновенная лазурь грота стала знаком судьбы: «приключение в Голубом гроте надорвало его слабое и уже немолодое сердце, и, двумя годами позже, он растворился в иной, нами не виденной лазури» [15].

В рассказе *«Голубой конь»* герой, бежавший с каторги, преодолев тысячи верст по безлюдной сибирской тайге, проехав Россию и пол-Европы, оказывается в райском уголке Восточной Ривьеры – с тем, чтобы погибнуть на следующий же день по приезде: он рискнул искупаться в штормовую погоду. Ту же историю Осоргин рассказал в *«Книге о концах»*. Примечательно, что и герой рассказа Миша, и Николай Иванович в романе, перед тем как погибнуть в чужом и чуждом море, благополучно преодолевают родственные земные воды. Один сотни верст плывет по сибирской реке, другой переплывает Байкал.

Если вода рек и озер связана с землей, то море обнаруживает неожиданное родство с огнем. Элементы огненной семантики имплицированы в описания моря.

...здесь ночью было хорошо смотреть, как зелено-золотыми искрами вспыхивает вода, можно было, раздевшись, броситься в нее и плыть в расплавленном серебре, кипящем, но холодном (разрядка наша – В. А., М. А.) [16].

Постоянной характеристикой моря у Осоргина оказывается кипение, оксюморонное – холодное, но обжигающее и опасное: «Кипящая волна бро-

сила его плашмя вниз, на оголившийся пляж, мгновенно придавив многопудовой тяжестью»; «поплыл в котле, кипящем и сладостно-холодным»; «кипящая пена»; «Наташа, не рассчитывая сил и не справляясь с книгой судьбы, бросилась в кипящую бучу».

Эти определения отнюдь не оригинальны, скорее стереотипны, но в контексте осоргинской морской темы с ее мотивами безжизненности и смертности, они семантически оживают – особенно в сравнении с темой реки.

Вместе с тем противопоставление реки и моря у Осоргина не абсолютно, и на более глубоком уровне водная стихия обнаруживает свое единство. К случаю, о котором рассказано в *«Голубом гроте»*, Осоргин вновь обращается во *«Временах»*. В промерзшей квартире в Москве в декабре 1917 года музицируют. Воспоминание о пережитых мгновениях неминуемой смерти в морской пучине ассоциируется с погружением в стихию музыки.

Был декабрь, расстрелянная Москва спала <...> Мы ни о чем не думали, и звуки у каждого превращались в нужные и знакомые ему образы. Неправда, что тонущий человек за минуту успевает прожить целые прошедшие годы и вспомнить в них самое ценное и дорогое. Я тонул в самой волшебной обстановке, в голубизне Средиземного моря <...> у выхода из каприйского голубого грота, и я помню только одну несказанную фразу: «Так, значит, это и есть...» – и, чудом спасенный, я эту фразу повторял про себя. Музыка выключила нас из жизни и погрузила в мистическую бездну, но ясных мыслей не дала. Человек повертывается спиной к будущему, лицом к прошлому, но не видит ни того, ни другого: образы проходят перед спящими глазами, и эти образы закутаны однообразными покрывалами, их толпа бесконечна и непрерывна. Мало-помалу все превращается в аккорд, в стройность, рожденную из хаоса, но никакая оценка невозможна [17].

Таким образом, гибель в водной стихии может быть метафорой приобщения к мистическому познанию и, далее, к новому рождению: гармонии из хаоса. Эти мотивы более отчетливо эксплицированы в других ситуациях прозы Осоргина. Прежде всего здесь стоит вспомнить известный фрагмент в автобиографическом повествовании *«Времена»*, где Осоргин говорит о своем отношении к Каме. В этом своего рода признании в любви есть, на первый взгляд, неожиданный поворот темы:

Я не знаю музыки чище и совершеннее журчанья воды у бортов маленькой лодки – на величавой Каме, моей крестной матери. Как жалко, что уже все слова сказаны и написаны все поэмы! И что не скажет нового даже тот поэт, влюбленный в свою стихию, который, бросив весла и встав во весь рост, просто свергнется в ее объятия и там, на глубине, всеми легкими вдохнет холодную влагу – ради восторга и смерти [18].

Характерно, что, как и в рассказе о музицировании в замерзающей Москве, отталкиваясь от мотива музыки (музыки водяных струй), повествователь

переходит к мотиву гибели в воде. При этом смерть в воде и вовсе лишается оттенка трагизма, а предстает как высшее выражение любви – полное слияние со стихией, растворение в ней. Особенно важно, что речь идет о поэте. Поэт, гибнущий в воде, – мотив почти мифологический, имеющий в то же время немало исторических precedентов.

Из примеров, близких времени Осоргина, вспоминается прежде всего Иван Коневский, смерть которого в реке уже современниками воспринималась как символическое событие. Но, думается, Осоргин, говоря о поэте, влюбленном в водную стихию, имел в виду другую смерть – Шелли. Это трагическое событие волновало воображение Осоргина, понимавшего его символику. В *«Очерках современной Италии»* он несколько раз обращается к смерти Шелли. Так, вне видимой связи с основной повествовательной линией, он упоминает о гибели Шелли в море в очерке *«Квартал Тестаччо»*: «на закате у железного креста на верху горы, благоговейно снимая шляпу перед могилой Шелли» [19]. Поэзия и водная стихия родственны; мифологически с водой связаны и представления о сне, памяти, воображении. И это родство глубоко прочувствовано Осоргиным – универсальные мифологические мотивы стали мотивами его личной мифологии.

В соответствии с нею пребывание на реке у Осоргина – это жизнь в средоточии мира, на его вершине («с середины нашей огромной реки, как с холма, скатывался <...> к берегу»), где сближены глубина и высота и откуда видно далеко во все стороны света: «В этом чудесном слиянии со стихией я слышу все, что происходит в воде» [20]. Река дает повествователю особую, универсальную *точку зрения*, откуда ему открывается и особая речь самой природы – визг уклеек, храп шуки, хохот пескарей и разговор облаков.

Единство с водной стихией дарило писателю ощущение «радостного бытия в вечности», и потому, быть может, Осоргин, ценящий «ощущение движения как самоцели», так любит описывать плавание: «вода несет тело, и руки ей помогают, подвигая его саженьками, по-мальчишески; и не будь Ока слишком широкой, можно бы уплыть на тот берег» [21].

Так автор описывает плавание Наташи в романе *«Свидетель истории»*. И весь этот эпизод с купаньем (глава «Зенон») – аргумент в пользу движения, каким наполнен живой мир; аргумент в известном споре об Ахиллесе и черепахе, и шире, – в споре между чтением умной книги и истомой жаркого летнего дня, между социально-философскими вопросами, коим прилежно внимает юная Наташа, и собственной ее природой. Спор решает вода – подталкиваемая летним зноем, Наташа спускается к реке, когда чувствует: «надо слить в одно целое весь этот трепет мира».

Еще больше связаны с мотивом движения и полета осоргинские описания плавания в лодке. Вода и воздух здесь оказываются ближе всего друг другу: в лодке «лежа навзничь, я плыл теперь по небу на самолете – еще не было тогда никаких самолетов, кроме рассказанных в сказке»; «на небе не хотел остановиться ледоход облаков». Описания плавания настолько насыщены динамикой («взмах», «крылья», «все движется»), что плавание превра-

щается в небесный полет свободной души, становится метафорой совершенного познания:

Взмах весел – как взмах крыльев, ветер не угонится за дыханием, все движется, вырастая и умаяясь, между зеленой глубиной и голубой высью летит свободная душа, рассекая воду и воздух, и это и есть правда, это и есть творчество, раскрытие тайн вверху и внизу, ясное, все утверждающее «да», отрицающее землю, в которую так больно врастают ноги [22].

Восприятие воды как очищающей стихии органически связано у Осоргина и с его образом идеальной женственности – он в естественном родстве с водой. Чистые, наделенные физическим и душевным здоровьем героини Осоргина – и Наташа Калымова из *«Свидетеля истории»*, и Танюша из *«Сивцева Вражка»* – близки водной стихии. В повествовании они как бы возникают из воды. Сцены их появления в романах тождественны, это сцены купания. Танюша утром обливается водой из кувшина, Наташа Калымова плавает в Оке. И той, и другой сцене присущ колорит идиллии: купающиеся нимфы. В них явственен эмоциональный тон авторского умиления. Характерный штрих этих сцен – стыдливая потаенность. В сцене утреннего туалета Танюши «зеркало <...> холодно, ни для кого отразило... руку, поднявшую кувшин, и струю, облившую тело, – разве для ласточки, которая пролетела мимо окна» [23]. Аналогично описано купание Наташи: «она бежит к платью немного согнувшись, потому что если слеп Зенон, то не слепы кузнечики, и небесные барашки тоже не слепы, и вообще на всякий случай» [24]. Это чистая красота «ни для кого», недоступная нечистому взгляду.

Для понимания мистики воды у Осоргина важен этот смысловой оттенок: разделение чистого и нечистого, физиологически острое переживание от в р а щ е н и я ко всему, что лежит за непроницаемой и непреодолимой границей чистоты [25]. Свойственное Осоргину непосредственное ощущение нечистоты, грязи становится универсальной метафорой, определяющей состояние современной цивилизации, строя человеческих отношений. Цивилизация и человек нечисты и вызывают от в р а щ е н и е. Это ригористическое чувство находило поддержку в родственных Осоргину переживаниях безглизности – и в ницшеанском («человеческая икра в колясочках»), и в толстовском («в любви есть что-то стыдное»).

Может быть, именно в силу его ригоризма чистоты так сильна у Осоргина была тяга к водной стихии. Тяга Осоргина к воде – это тяга к чистоте и здоровью, следствие отвращения к социальным стихиям, загрязняющим мир. Современному состоянию мира Осоргин, вполне в руссоистском духе, противопоставляет утопический образ природной чистоты, к которой необходимо вернуться. Нужно только очиститься, отдалиться всеочищающей стихии воды.

В какой-то счастливый момент мы чувствуем загрязненность тела и запыленность мысли, ощущаем жажду чистоты и обновления. Мы берем ванну, одеваемся во все чистое, разрешаем парикмахеру превратить нашу

голову в ароматный мандарин. Тот же и в то же время совсем другой человек, очистившийся от всякой скверны и дышащий полной грудью; главное – не ощущающий влияния и запахов вчерашнего прокуренного дня и обязательных мнений. Нет больше этой липкой паутины привычно-заученных слов, взятых из передовых статей, нет оскомины кисло-сладкой злободневности и нет склонности к коктейлю патентованных истин. Чистый воздух, солнечный свет, свежесть во рту и свобода суждений [26].

В отношении Осоргина к воде сохраняются отзвуки ее ритуального значения как средства очищения:

Несколько месяцев подряд мы читали двадцать четыре тома Достоевского <...> тяжелые месяцы моей юношеской жизни, полные первых нечистых мыслей, на какие ни один другой писатель не наводил; к счастью, мы читали его больше летом, в дни каникул, когда можно было купаться, а воздух закамского берега смыл с души липкий налет [27].

Здесь природное противопоставлено культурному как чистое – нечистому, и авторитет Достоевского не может поколебать приверженность Осоргина органическому, гармоничному, природному миру.

Поэтому собственное, определенное биографией родство с рекой было для писателя принципиально важным для его культурного, социального, человеческого самоопределения. Собственно, от реки Осоргин ведет свою личную генеалогию, говоря о Каме – «мать моего мира» и замечая, что его семья было вычерпано с илом со дна реки. Он настаивает, что в каком-то смысле произошел из реки:

...река была для меня едва ли не большим, чем семья, чтение и даже мои литературные опыты, была моим счастьем и моей философией, всем тем, чем для страстного летчика должен быть воздух [28].

Река была и главным пунктом его собственной охранной грамоты, патентом на благородство.

Я радуюсь и горжусь, что родился в глубокой провинции, в деревянном доме, окруженном несчитанными десятинами, никогда не знавшими крепостного права, и что голубая кровь отцов окислилась во мне независимыми просторами, очистилась речной и родниковой водой, окрасилась заново в дыхании хвойных лесов и позволила мне во всех скитаниях остаться простым, срединным, провинциальным русским человеком, не извращенным ни сословным, ни расовым сознанием; сыном земли и братом любого двуногого [29].

В целом мистика воды Осоргина не содержит в себе ничего неожиданного. Ее компоненты – ощущение воды как источника всякой жизни, ее очищающей силы, ее родство памяти и поэтическому творчеству, ее слияние со стихией женственности – имеют универсальный характер. Они описаны,

например, в исследовании символики вод у Элиаде [30], у Башляра в его анализе воды как субстанции поэтического воображения [31]. Но это не важно. Универсальная символика воды была открыта Осоргиным в его собственном опыте. В ее терминах он опознал структуру и мотивацию собственного воображения и основу своей судьбы. И вода стала его персональной символикой, которая определила индивидуальный стиль писателя. В лучших своих проявлениях (удаляясь от обусловленных профессией журналистских обобщений, от беллетристических приемов своего времени) этот стиль динамично устремляется воронкой в глубину личной памяти и в чистую высоту творчества, «отрицающего землю» ради иной, любимой художником стихии.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. М., 1983. С. 310.
2. Эйдинова В. В. Л. Добычин: стиль и структура повествования // Известия Уральского государственного университета. 2001. № 17. С. 163.
3. Осоргин М. А. Времена: Автобиографическое повествование. Романы. М., 1989. С. 29–30.
4. Осоргин М. Воспоминания. Повесть о сестре. Воронеж, 1992. С. 35.
5. Там же. С. 31.
6. Осоргин М. А. Времена: Автобиографическое повествование. Романы. М., 1989. С. 80.
7. Там же. С. 29.
8. Там же. С. 82.
9. Там же. С. 29.
10. Там же. С. 316–317.
11. Там же. С. 34.
12. Осоргин М. А. Повесть о сестре. Воронеж, 1992. С. 34.
13. Там же. С. 35.
14. Там же. С. 31.
15. Там же. С. 140.
16. Там же. С. 122.
17. Осоргин М. А. Времена: Автобиографическое повествование. Романы. М., 1989. С. 112–113.
18. Там же. С. 64.
19. Осоргин М. Очерки современной Италии. М., 1913. С. 138.
20. Осоргин М. А. Времена: Автобиографическое повествование. Романы. М., 1989. С. 30.
21. Там же. С. 162.
22. Там же. С. 64.
23. Там же. С. 344.
24. Там же. С. 163.
25. См. об этом подробнее: Абашев В. В. В крепости чистоты. Заметки о слове Михаила Осоргина // Текст. Поэтика. Стиль. Екатеринбург, 2004. С. 78–87.

26. *Осоргин М. А.* Письма о незначительном. Нью-Йорк, 1952. С. 53.
27. *Осоргин М. А.* Времена: Автобиографическое повествование. Романы. М., 1989. С. 58.
28. Там же. С. 64.
29. Там же. С. 14.
30. *Элиаде М.* Трактат по истории религий. Т. 1. СПб., 1999. С. 346–391.
31. *Башляр Г.* Вода и грезы. М., 1998.



*О. А. Клинг
г. Москва*

КНИГА В. ШЕРШЕНЕВИЧА «ВЕСЕННИЕ ПРОТАЛИНКИ» И СИМВОЛИЗМ (К ПРОБЛЕМЕ «БЛУЖДАЮЩИХ» ПОЭТОВ)

Лишь немногие поэты были связаны с одной литературной школой: исключительный пример – А. Ахматова, заявившая и в более поздние годы о своей приверженности не столько даже акмеизму, сколько духу братства с друзьями молодости по первому «Цеху поэтов». Большинство же меняло литературные вехи: С. Городецкий, М. Кузмин – от символизма к акмеизму, С. Бобров, Н. Асеев – от символистской ориентации к футуризму. Но особый интерес в этом отношении представляет эволюция Вадима Шершеневича, дебютировавшего в 1911 г. сборником «Весенние проталинки», – предсимволистским по духу и своей стилистике. Шершеневич быстро освоил «заветы символизма», позже, как известно, примкнул к футуристам, переводил манифесты итальянских футуристов, еще позднее стал колоритным противником футуризма, и, наконец, в послереволюционное время Шершеневич – один из теоретиков имажинизма. Судьба поэта интересна в общелитературном плане, так как позволяет увидеть не только внутренние взаимосвязи разных, на первый взгляд, школ, но и их генетическую связь с символизмом, проявившуюся в судьбе одного поэта. В связи с Шершеневичем уместно говорить о таком явлении, как «блуждающие» поэты.

Первый сборник В. Шершеневича «Весенние проталинки» явил совсем еще не сложившегося поэта (вышедшая годом позднее книга А. Ахматовой «Вечер» в этом отношении резко отличалась). В нем было помещено 23 стихотворения, которые впечатляют поразительной стилиевой пестротой. Позже, в 1922 г., в письме-памфлете А. Б. Кусикову («В коровий баз около старого пня») Шершеневич иронизировал: «Я понимаю, что каждому молодому поэту свойственно, скажем вежливо, утилизировать то, что писали до него. В подобном же утилизировании упрекает, например, меня Львов-Рогачевский,

причем по его точному подсчету я обокрал: 1) Блока, 2) Апухтина, 3) Северянина, 4) Маяковского, 5) всех тех, чьи имена он успел запомнить» [1]. «Весенние проталинки» действительно были как бы сводом всех заметных стилевых манер поэзии прошлого века и 900-х годов – за вычетом, безусловно, в 1911 г. Северянина, Маяковского, названных Львовым-Рогачевским, влияние которых относится к более позднему времени. Помимо стиливой пестроты первый сборник стихов обладал еще одной чертой – тяготением к тяжелому «метрическому» александрийскому стиху, что, впрочем, является не столько знаком отличия, сколько сходства с поэзией конца 900-х годов, конкретно с канонизированным В. Брюсовым и Вяч. Ивановым гекзаметром. Традиционализм – другая главная черта первого сборника. Книга предельно традиционна по сравнению с новаторскими исканиями символистов в области стиха: ранний Шершеневич предпочитает точные рифмы (**косами – росами; очей – лучей; безмятежной – нежной, струн – лагун; цветка – тоска; вдали – земли, пантера – вера; химера – пантера** и т. д.), лишь изредка прибегая к неточным рифмам (**серебристой – душистый, стебелек – цветок, когда-то – заката, руины – Ваччина, глянет – ранит**). Но в выборе самих рифм сказывается влияние «школы экзотизмов» символизма – с его пристрастием к необычным совмещениям последних слов в стихе: **тамбурина – Фарнарина, свирель – Рафаэль, химера – пантера**)...

Шершеневич обращается к традиционной системе стихосложения – силлабо-тонической, которую во многом уже разрушили символисты: лишь однажды – в стихотворении «Интимное» – Шершеневич использует тонический стих, показывая незаурядное владение этой техникой: в чем-то это стихотворение предваряет будущие искания Шершеневича конца 1910-х годов в области свободного стиха. «Интимное» показало также владение Шершеневича темой, его умение находить для определенной темы органичное стиховое воплощение: любовные чувства салонного оттенка несколько авантюрного, «декадентского» лирического героя нуждались в таком раскачивающемся, ровном в каждой строке ритме:

Я привык к Вашей столовой с коричневым тоном,
К чаю вечернему, к стеклянному звону,
К белым чашкам и собачьему лаю.
Я всегда у Вас вечерами бываю.
Все так приветливо! Порою печальное.
Из окна я вижу церковку дальнюю.
Какой-то хаос гармонии многотонной.
В соседней комнате звонок телефонный.
И воздух поет: «смотри, смотри,
Как замкнули двери, молча, драпри!»
По комнатам веет любовный туман,
О, как знаком мне пестрый диван!
Тут я впервые интимность познал;
Ее наваял Ваш светлый зал.

И понял, что все другое – ошибка,
Что солнце – детей наивных улыбка,
Что сердце ловит в звездах ответ,
Что сам я глупый, глупый поэт.

(1910)

«Интимное» выпадало из общего строя первого сборника Шершеневича, но оно, как можно предположить, предсказывало многие последующие искания поэта. Хочется повторить, что оно одновременно доказывало и владение Шершеневичем всем арсеналом новых стихотворных средств и сознательное обращение, своего рода установку поэта на традиционализм.

Была ли в этой установке на традиционализм внутренняя полемика с символизмом, – вот в чем вопрос. Но прежде следует указать, что (хотя и ученически), но все же уверенно Шершеневич владел: 1) ассонансами (рифмовкой внутри строки, например, во второй, третьей и четвертой строках, к звуку «ю» подтянуты опорные слова: **чаю** (начале третьей строки), **лаю, бываю** в конце третьей и четвертой строки; 2) экзотической рифмой (**смотри – драпри**); 3) меняющимся ритмом. «Интимное» несет на себе след влияния «декадентских» мотивов (если понимать под этим устойчивые мотивы символической поэзии 90-х годов): салонная эротика («пестрый диван» восходит к «софе» М. Кузмина), тема вечера (звезды «глупого поэта»). Стихотворение «Интимное» проявляет поэта еще не сложившегося, но смело обращающегося к необычной образности: своеобразной «вещности», когда поэтический мир создается на основе реалий быта. На этом пути у Шершеневича есть и поражения, например, «столовая с коричневым тоном» (это скорее «галлицизм»), но ошутимы и победы: необычное образное решение образа дальней церкви («Какой-то хаос гармонии многотонной»).

Отмечены печатью эксперимента, характерного для поэзии тех лет, некоторые другие стихотворения. Так, все стихотворение «Ты – вся сочетанье лилового, лилового с белым цветком» Шершеневич строит на дважды повторяющемся в каждой строке определении через сравнение образа «Ты»:

Ты – нежная ласка, любовная! Ты – ласка ночью порой.
Ты вся – сочетанье лилового, лилового с белым цветком!
Ты – чудная сказка, приветная! Твой взор молчаливый – тоска!

Этот эксперимент отдает наивностью, но шел в русле общей для символической поэзии музыкальной стихии, когда важнее музыка слова, ритм, нежели смысл. За исключением нескольких случаев Шершеневич обращается в своих стихотворениях к музыкальному началу, понимаемому в символистском смысле. Отсюда канонизированные символистами повторы строк в начале и конце стихотворения (музыкальное обрамление), сквозной повтор, например, строки «Я не вижу любимую Сольвейг!» в каждой строфе стихотворения «Сольвейг». Отсюда – тяготение к подчеркиванию ритма с помощью усеченных строк, например, в стихотворении «Весенние прота-

линки» Шершеневич не нов, по крайней мере, на смену сознательному традиционализму приходит стиховая «норма» символистской поэзии 900-х годов. Это появилось в уже хорошо знакомом русским читателям после Блока образе ибсеновской Сольвейг, который проходит в качестве сквозного через весь сборник. Книга открывается стихотворением «Solweigsbild», к нему следует присоединить стихотворение «Сольвейг» (оно образует композиционный центр) и наконец послание «An Solweic» (К Сольвейг) является финалом книги. Сам диалог лирического героя и Сольвейг восходит, как можно предположить, к блоковскому – с Прекрасной Дамой: в одном из стихотворений («Принцесса») он трансформировался в крайне романтический и наивный для поэта XX в. образ принцессы, царицы (особенно после баллад Брюсова).

«Весенние проталинки» основательно грешат данью поэтическим исканиям 90-х годов – и на уровне мотивов, и на уровне поэтики. Здесь следует упомянуть и декларативный аморализм Шершеневича, перетекающий в воскресение и очищение.

Быть порочным, как гетера, пить разврат из знойной чаши
И воскреснуть чистым, нежным, быть еще невинней, краше.

Сборник полон бальмонтовских деклараций 90–900-х годов: любой читатель 10-х годов узнавал в строке Шершеневича «Будь, как солнце, ярким светом...» бальмонтовское «Будем, как солнце!». Устойчивым для поэзии тех лет были у Шершеневича темы маски, шута, паяца, пересоздания жизни с помощью творческой активности; идея жизнь – творчество: «Не тобою жизнь играет, сам играешь с жизнью ты!» В другом стихотворении – так и названном «Маски» – Шершеневич повторяет:

Маски повсюду, веселья маски
Хитро глядят из прорезов глаза...

Столь же хрестоматийными были мотивы загробной любви («И моя любовь – лишь греза мертвеца» в стихотворении «М. S.»).

Распространенной в поэзии тех лет была представленная в поэзии Шершеневича тема любви уroda:

Но, если случайно, царица
Под щит заглянуть пожелаешь,
В уроде унылом, ничтожном
Едва ли меня ты узнаешь.

Через символистский арсенал поэтических мотивов воспринимает Шершеневич образ Чехова в стихотворении «Мертвая чайка», столь явно напоминающем бальмонтовское.

Наконец, уж совсем к Бальмонту, Брюсову восходит строй стихотворения «Я устал от людских оскорблений...»:

Я устал от людских оскорблений,
Одиночеству гимны пою.
До последней пройдя все ступени,
Я опять у подножья стою.
Я не знаю. Не верю. Не смею.
Устоял от борьбы и тоски.
Поджидаю Осеннюю Фею
У истоков могучей реки.

От символизма шло у Шершеневича увлечение «оранжерейною» «поэтикой цветов»... Они были, как показано было выше, средством обновления поэтического языка – обновления временного, откуда оно не произошло на самом деле. Любопытно, что Бальмонт, особенно Брюсов отошли в конце 1900-х годов от увлечения «поэтическим гербарием», однако вся их «флоро-поэтика» перекочевала как устойчивый признак «нового» стиля к молодым поэтам 10-х годов – этому отдала дань даже Ахматова. Шершеневич же безо всякой меры обращается к «поэтике цветов». Символистский прием, помноженный на псевдоромантизм, гротесково проявил себя у молодого поэта. Одним из примеров крайнего безвкусыя в этом отношении является стихотворение «Сага»:

Я на брачное ложе, покрытое
Белыми, как снег, *нарциссами*,
Набросал синих *фиалок*
И черных, как глаза твои, *роз*
...
...
И по белому узору *нарциссов*
Взором легли лепестки.
Смысл узора понятен был только поэту.
Сочетание синего с белым!
Я люблю эти цвета, а черный их оттеняет,
В них горит знойная страсть и нежность.

Увлекается Шершеневич, как видно из процитированного стихотворения, цветовой символикой. Но и здесь его искания шли вослед символизму, особенно Бальмонту, что сказывается, например, в проходящем через весь сборник сочетании белого с лиловым.

Предельно узнаваемо символистское влияние, в том числе Блока, в стихотворении «Голубая Венера»:

Надо мною горит одна звезда, одна звезда,
В предзакатный час – Голубая Венера,
У меня в груди тоска всегда, тоска всегда
И истлевшая Вера.

Этот мелодраматизм вкупе с написанными с канонизированной символистами прописной буквы словами (Река, Осень, Солнце, Светлой Тоской, Верой) должны были обозначить своего рода «двоемирие».

Стерт, невыразителен, неоригинален и вступает потому в противоречие с некоторыми символистскими приемами Шершеневича поэтический язык. Это наиболее ощутимо в стихотворении «Solweigsbild», открывающем сборник:

Все мне грезится девушка с черными косами,
Изливается нежность из темных очей.
Вся она изукрашена сонными росами,
Она соткана вся из волшебных лучей.
Пролетает она, чуть касаясь травы серебристой,
Разливая вокруг ароматы теней;
Поцелует туман, колыхнет она ландыш душистый
И закроется дымкою белых ночей.
И за нею стремятся в игре безмятежной
Многотонные звуки неведомых струн,
Она вся мне легендою кажется нежной,
Зачарованной сказкой холодных лагун.

Шершеневич сам осознавал слабость своего первого сборника и далеко не случайно вышедшую на самом деле второй (после «Весенних проталинок») книгу «Carmina» обозначил на шмуцтитule «книга первая», список своих книг начинал с «Carmina», опуская «Весенние проталинки».

«Carmina» (1913) – сборник, в котором сознательно происходило усвоение стилевого опыта символизма, но в котором одновременно начинается поиск своего поэтического голоса.

Ориентация на символизм проявилась и в иноязычном названии книги (ср. названия брюсовских: «Juvenilia», «Tertia Vigilia», «Urbi et Orbi»), в продуманной и внешне стройной композиции книги, в разбивке книги на циклы (их семь, сама цифра семь – излюбленная у символистов), наконец, в оформлении: обложка предпочитаемого символистскими издателями серого цвета.

Оформление книги решено в эстетике эротизма: рисунки, стилизованные под античную любовную мифологию, сделаны Л. Заком. Связь с символизмом демонстрировалась в посвящении первого раздела книги («Маки в цвету») А. Блоку, в комментарии Шершеневича к стихам упоминаются М. Кузмин, Н. Гумилев.

Но чем сильнее была связь Шершеневича с символизмом, тем более резко после выхода книги «Carmina» он стал выступать с позиций футуриста против символистов, оставаясь, однако, даже в своих скандальных статьях учеником последних. Например, в «Открытом письме М. М. Россианскому» в «Крематории здравого смысла» (ср. позднее название статьи у Брюсова в «Русской мысли» 1914 г. «Здравого смысла тартарары») Шер-

шеневич повторял идеи, сходные с брусовскими «Ключами тайн»: «Поэзия освободилась от роли прислуги, и ей к лицу гордый лозунг: искусство для искусства» [2]. Все это, однако, было вчерашним днем в эстетике русского символизма.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Шершеневич Вадим*. Кому я жму руку. М., 1922. С. 21.
2. Цит. по: *Марков В.* Манифесты и литературные программы русских футуристов. С. 97.



Ю. В. Шатин
г. Новосибирск

**СЕМАНТИКА И СТИЛИСТИЧЕСКИЙ
КОНТЕКСТ РАССКАЗА И. БАБЕЛЯ
«ПИСЬМО»**

В обычных текстах, которые мы пишем и произносим ежедневно и ежедневно, истина причудливо переплетается с ложью. Сообщая окружающим нечто о мире или о себе, мы осознанно или бессознательно в каких-то фрагментах обманываем других, но гораздо чаще обманываемся сами. Напротив, в художественных текстах истина является языком, а язык – истиной. Каждое высказывание художественного текста всегда истинно. Поскольку сообщает нечто новое о герое и мире, независимо от того, было или не было это на самом деле.

Подобная постановка проблемы заставляет по-новому взглянуть на такое языковое явление как стиль. В написанном незадолго до кончины содержательном предисловии к книге Т. В. Гамкрелидзе и Вяч. Вс. Иванова «Индоевропейский язык и индоевропейцы» Р. О. Якобсон предложил отказаться от упрощенной трактовки стилистических вариантов как вариантов «свободных», сформулировав понимание стиля как своеобразного контекста, где «условия, предъявляемые языку различными речевыми функциями, входят явственно в круг общих понятий контекста» [1].

Стиль, таким образом, оказывается целиком подчиненным контексту. Но не менее важно и обратное: только через стиль мы можем понять семантику контекста. Любое изменение стиля в сравнении с повседневной литературной речью ведет к деконструкции речевых функций и углубляет тем самым семантику контекста.

Зададимся, однако, более частным вопросом: как изменяются основные характеристики речевого узуса при смене двух регистров: при переходе от устной речи к письменной и при переходе от повествования об обычных ситуациях к ситуациям неординарным. Ответ на этот вопрос дают художес-

твенные тексты и в частности рассказ И. Бабеля «Письмо», включенный в книгу «Конармия».

Большую часть текстового пространства этого рассказа занимает письмо, продиктованное мальчиком, в котором автор берет на себя роль механического транслятора: «Я переписал его, не приукрашивая, и передаю дословно в согласии с истиной». Основным фабульным событием письма является рассказ об убийстве Тимофея Родионовича его сыном Сенькой, после того как отец, служивший в белой армии, убил своего сына Фёдора.

Возможно, в ином случае этих двух мотивов оказалось бы достаточно для детективного романа, сравнимого с «Братьями Карамазовыми». Но в рассказе Бабель нарушает главное условие детективного повествования: устойчивость бытового фона. Имплицитная формула: ничто не предвещало такого развития событий – столь же важный принцип детектива, как и убийство. Детектив и поле сражения взаимно исключают друг друга. Целесообразность нормального человеческого существования не может быть нарушена дважды двумя различными способами.

Нарушение фона, связанного с социально устойчивой действительностью, неизбежно приводит к тому, что событийным моментом становится не отдельно взятый факт, но сам процесс, формирующий череду подобных фактов. В этом случае семантика детектива снимается семантикой исторической хроники, которая абсолютно чуждается устной речи и довлеет над письменным дискурсом.

Таким образом, в основу коммуникативной стратегии рассказа кладется неразрешимое в рамках повседневной речи противоречие между необходимостью изобразить исторический процесс посредством нейтрального письма и криминальной фабулой, вложенной в уста неграмотного подростка. Художественное решение этой антиномии приводит к тому, что герой, помимо рассказа о конкретных биографических событиях, сообщает читателю нечто более важное о мире внешнем и о мире своего языка. Что вовсе не входило в его первоначальные намерения.

Конфликт письменного и устного дискурса приводит к нарушению ранговости событий, при котором несущественное предшествует основному криминальному факту. В соответствии с эпистолярным каноном «в первых строках сего письма спешу вас уведомить, что, благодаря господу, я есть жив и здоров, чего желаю от вас слышать то же самое». Следование эпистолярному, вернее, квазиэпистолярному канону сближает текст письма с газетой в тоталитарном обществе, где дискурс власти почти никогда не реализует себя прямым образом, но всякий раз нарушает масштаб событий. Скажем, в эпоху политического или финансового кризиса такая газета сначала напишет о завтраке у главы правительства или о высоких надоях молока и лишь между строк внимательный читатель может разглядеть следы неминуемой катастрофы. Такое расположения материала психологически оправдано, ибо внушает нам, что в общем всё прекрасно, а катастрофы имеют сугубо локальное значение. Оркестр на корабле обязан играть весе-

лые марши вплоть до того момента, когда судно полностью окажется под водой.

Но аналогию эпистолярного канона можно продолжить. И там, и здесь письменное слово институционализируется, становится более значимым, нежели слово произнесенное.

Письменное слово тяготеет к тому, чтобы стать перформативом и в качестве абсолютной истины предварять и освящать последующие действия. «Мы развозим на позиции литературу и газеты – Московские Известия ЦИК, Московская Правда и родную беспощадную газету Красный кавалерист, которую всякий боец на передовой позиции желает прочитать, и опосля этого он с геройским духом рубает подлую шляхту». В детективном повествовании местом, где разрабатывается план преступления, оказывается сознание самого преступника с его внутренней речью. Оно в принципе не может программироваться письменным словом. Красный кавалерист, напротив, беспощадно рубает шляхту, поскольку его действия предопределены чтением одноименной газеты. Совершаемое убийство лишается индивидуального почерка, а именно он – зерно детективного повествования, и становится коллективной философией общего дела.

Письменное слово может рассекают наивную целостность устной речевой стихии, но оно никогда не уничтожает ее полностью. Герой, помещаемый в промежуточное положение между требованиями эпистолярного канона и необходимостью рассказать о страшной действительности, оказывается в ситуации семиотического кошмара. Ведь поскольку за письменным и устным дискурсами стоят разные ценностные ориентации, их смешение делается неизбежным. Прагматика контекста ломает семантику обоих дискурсов и ведет, таким образом, к стиливой какофонии. «Просю вас, любезная мама Евдокия Фёдоровна, обмывайте ему (речь идет о коне. – Ю. Ш.) беспреренно передние ноги с мылом, которое я оставил за образами, а если папаша мыло истребили, так купите в Краснодаре, и бог вас не оставит.

Постоянное смешение религиозных ценностей с бытовыми при неустойчивости черт самого быта также приводит к трансформации обоих дискурсов. Религиозная структура мира остается в неприкосновенности, но наполняется чуждым ей атеистическим содержанием, она делает возможной аналогию земных страданий с евангельской притчей. «Я написал тогда до вас письмо, как ваш Федя лежит без креста. Но папаша пымали меня с письмом и говорили: вы – материны дети, вы – ейный корень потаскухин, я вашу матку брюхатил и буду брюхатить, моя жизнь погибшая, изведу я за правду свое семя, и еще разное. Я принимал от них страдания, как спаситель Иисус Христос».

Именно религиозная структура мира, выраженная в мышлении и языке героя, позволяет ему по контрасту с адом армии Деникина моделировать райскую жизнь Конармии. «В тоё время Семёна Тимофеевича за его отчаянность весь полк желал иметь за командира, и от товарища Будённого вышло такое приказание, и он получил двух коней, справную одежду, телегу для

барахла отдельно и орден Красного Знамени, а я при ём считался братом. Таперича какой сосед вас начнет забижать, то Семён Тимофеевич может его вполне зарезать».

Гораздо позже Бабеля известный французский семиотик и этнолог Клод Леви-Стросс ввел понятие манипуляции, которая является основным элементом шаманского врачевания. Но, продолжает исследователь, «традиционные рамки ее должны быть расширены: это или манипуляции действиями, или манипуляции идеями. Общим для них является то, что они производятся при помощи символов, т. е. значимых эквивалентов означаемого, относящегося к иному порядку реальности, чем означаемое» [2].

В рассказе Бабеля мы наблюдаем оба рода манипуляции, которые, накладываясь друг на друга, активно коррелируют с бытовым мышлением и поддерживающим его языковым кодом, который выступает в данном случае как означаемое. Возникает своего рода коллажное сознание, которое свободно подменяет означаемое означающим и обратно. При этом прихотливая игра сознания намного превосходит границы, предполагаемые манипулятором. Охлократические представления о власти (получил, значит, можешь резать) как нельзя лучше соответствуют такому состоянию языка и мышления.

Однако было бы неверным полагать, что, наделяясь свободой выбора между двумя означающими, означаемое получает полную свободу. Скорее, напротив, сталкиваясь с картинами реальности, означаемое идеологически оформляется и переводит мышление героя в план метареальности, которая и становится способом оправдания всего происходящего. «И что же мы увидели в городе Майкопе? Мы увидели, что тыл никак не сочувствует фронту и в ём повсюду измена, и полно жидов, как при старом режиме». Характерно, что присутствие «жидов» герой объясняет остатками старого режима, т. е. некоторой первичной системой означающих, а не самим фактом наличия. Здесь мы имеем переход к становлению новой мифологии, вобравшей в себя черты двух систем и приспособивших их к объяснению новой реальности. Два языка, полученные пациентом от двух разных шаманов, неизбежно приводят к тому, что пациент выстраивает «свой» третий язык, отказываясь от услуг обоих шаманов.

Как и всякий язык, он обладает тремя измерениями семиозиса: не только синтактикой (закрепленными нормами построения высказываний), семантикой (наличием мифем, противостоящих семемам), но и прагматической ориентацией, осознанием себя обладающим всеобщей объяснительной силой по отношению ко всем иным языкам.

В конце рассказа герой показывает автору сломанную фотографию. «На ней был изображен Тимофей Курдюков, плечистый стражник в форменном картузе и с расчесанной бородой, недвижимый, скуластый, со сверкающим взглядом бесцветных и бессмысленных глаз... А у стены, у этого жалкого фотографического фона, с цветами и голубыми высились два парня – чудовищно огромные, тупые, широколицые, лупоглазые, застывшие, как

на ученье, два брата Курдюковых – Фёдор и Семён». Оба сына генетически наследовали черты отца-стражника, но, оказавшись в иной иллюкативной ситуации, они предпочли новый язык старому. По стечению обстоятельств выбор Фёдора оказался роковым, и он погиб от руки отца – носителя старого языка и мышления. Зато судьба Семёна, убившего отца, оказалась исторически очень удачной. Пройдет 10–15 лет, и этот третий язык, причудливо соединивший интенции обоих манипуляторов, станет единственно истинным, т. е. господствующим. Именно с его помощью будет оформлен исторический процесс 1930–40-х годов, частью которого станет и судьба самого автора.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Якобсон Р. О.* Вместо предисловия // Гамкрелидзе Т. В., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы : в 2 т. Т. 1. Тбилиси, 1984. С. XV.
2. *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. М., 1985. С. 178.



*Н. В. Корниенко
г. Москва*

РОЗАНОВ В ИСКАНИЯХ А. ПЛАТОНОВА

О Розанове как значимой фигуре в идеологических контекстах становления Платонова писалось уже не раз, чаще всего в связи с философской проблематикой пола (Е. Толстая-Сегал, М. Геллер, С. Семенова, Э. Найман, Е. Яблоков, Д. Московская и др.). Мы также не раз обращались к Розанову при составлении комментария к статьям Платонова начала двадцатых годов.

Настоящая статья представляет опыт систематизации материалов самой темы «Розанов и Платонов».

Начнем с вопроса источников темы. Их не так много.

1. Усеченная цитата из «Опавших листьев» в программной статье Платонова «Культура пролетариата» (1920):

И еще слова В. Розанова:

Я не хочу истины,
Я хочу покоя.

Тут все ясно. Ясна душа науки буржуазии, искавшая прежде всего блага и покоя, в чем бы они ни были, хоть и во лжи [1].

Платонов отбрасывает розановское контекстное примечание к пушкинскому варианту ответа на вопрос об «истине». Читаем в «Опавших листьях»:

Я не хочу истины, я хочу покоя.
(после доктора) [2].

2. Розановско-платоновская тема в записных книжках В. Шкловского 1925 г.:

Грязь, в которой вязнут ноги. Возы с колесами. Город Бобров с пустыми площадями, театр через день. Живут ничем. <...> *Платонов. Розанов. Стесняется* (курсив наш. – Н. К.);

Познакомился с очень интересным коммунистом.
Заведует оводнением края, очень много работает, сам из рабочих и любит Розанова. Большая умница [3].

3. Упоминание имени Розанова в книге В. Шкловского «Третья фабрика» (1926):

Еще здесь прочищают реки, выпрямляют их, спускают болота и сыпят на землю известь, чтобы поля не были кислыми.

Так прочистили Тихую Сосну.

Товарищ Платонов очень занят. Пустыня наступает. Вода уходит под землю и там течет в больших подземных реках. <...>

Мы сидели на террасе и ели с мелиораторами очень невкусный ужин.

Говорил Платонов о литературе, о Розанове, о том, что нельзя описывать закат и нельзя писать рассказов [4].

4. Воспоминание В. Шкловского 1984 г. о встрече с Платоновым 1925 г.:

Мы говорили о Розанове [5].

Как осваивался Платоновым Розанов? Можно ли точно назвать книги Розанова, которые Платонов читал? Или листал? Или он знакомился с идеями Розанова опосредованно? Розанов в диалоге Платонова и Шкловского – о чем Шкловский не хотел вспоминать?..

Первым источником отмечается время знакомства Платонова с наследием Розанова. Это лето 1920 года, пик карьеры пролетарского рабочего – философа и поэта Платонова, время увлеченной постройкой здания грандиозной пролетарской философии, завороченность идеями русского пролетарского космизма и коллективизма... Знакомство с идеями Розанова стало одним из событий духовной жизни Платонова лета 1920 г. Анализ розановских аллюзий и скрытых цитат позволяет назвать следующие работы Розанова, с которыми Платонов познакомился в эти месяцы: «Опавшие листья», «Уединенное», «В мире неясного и нерешенного», «Апокалипсис нашего времени». Явным и скрытым цитированием Розанова пронизана статья «Душа мира», опубликованная 18 июля 1920 г. в газете «Красная деревня». В статье пред-

принята попытка с позиций материализма, без упоминания имени Божьего, передать новозаветный смысл матери рождающей, определяемый христианским учением о боговоплощении. Близкий опыт представлен в стихотворении «Сын Земли» (1920), где описание рождения птенца-ребенка овеяно религиозным светом: «В сыне мать открыла снова небу крылья, / И смеется звездам из-за глыб и гор, <...> Это мать убитая в Нем летит и ищет, / Никогда не кончит своего пути...» [6]. В русской философии и литературе начала века именно Розанову принадлежат единственные (в своей уникальности) проникновенные философско-поэтические гимны матери. Он неустанно предлагает русской литературе с ее поиском «героя» увидеть подлинную героиню прежде всего в отношении матери к своему младенцу, услышать молитвенные звуки в любви мужчины и женщины, в мистической глубине брака и акте рождения ребенка. Особо пристальное внимание Розанов уделял разработке христианской метафизики младенческо-материнского сцепления. Развивая практически во всех работах 1910-х гг. идеи «религии семьи», Розанов акцентировал, что христианство это не только «религия Голгофы», но и «религия Вифлеема» и что недостаточным вниманием к «Вифлеемской стороне нашего бытия» [7] объясняются многие беды русской жизни и современной культуры.

Квинтэссенцией этих розановских мотивов и тем является платоновская «Душа мира». Сравним:

РОЗАНОВ	ПЛАТОНОВ («ДУША МИРА»)
<p>«...Около колыбельки – начало <i>ино-го</i> мира» [8].</p> <p>«Брак есть поклонение «невидимому свету» <...> он-то и побеждает смерть, не иносказательно, но фактом: где мое и женино в этом младенце? Мы – живы в нем, а через его зарождения – живы в бесконечность. “Смерть – где твое жало?”. Мать умирает за младенца; она – в нем; и краткий обрыв частного в себе бытия естественно жертвует за бесконечное (в будущем) свое же “я”. Не только в колорите, в тембре рождение противоположно смерти: оно в самом деле вечно вырывает у нее жертву, оставляя в руках ее, “под косою”, скорее скорлупу бытия, нежели само бытие, ускользающее через рождение – в жизнь» [9].</p>	<p>Женщина и мужчина – два лица одного существа – человека; ребенок же является их общему вечной надеждой.</p> <p>...Дитя – владыка человечества, ибо в жизни всегда господствует грядущее, ожидаемое, еще не рожденная чистая мысль...</p> <p>Женщина осуществляет ребенка своей кровью и плотью, она питает человечество. Она сводит небо на землю, совершенствуя человека <...> смысл ее существования – в сыне, в своей радостной надежде, творимой сыном. То есть смысл ее жизни такой же, как и у всего человечества, – в будущем, в приближении родного и желаемого. И потому в женщине живет высшая форма человеческого сознания <...></p>

РОЗАНОВ	ПЛАТОНОВ («ДУША МИРА»)
<p>«Если “брак” есть или может быть “религиозен”, – то, конечно, потому и при том лишь условии, что “религия” имеет что-либо в себе “половое”. Полтеитизируется: это дает эфирнейший цветок бытия – семью <...> мы становимся целомудренно-возвышенны в браке, но (по-видимому) низводя к чему-то несколько земному и даже чуть грязному – религию. Возможно ли это? Можно ли подниматься к Богу средствами понижения Его? Не “возможно” только – но факт: земная Матерь, в самом деле, в подробностях своего материнства – как посредство между “Небесным Отцом” и небесным же, но и вместе “Человеческим Сыном”, Тайна Боговоплощения: “Слово – Плоть бысть и вселися в ны”» [10].</p>	<p>Женщина перегоняет через свою кровь безобразие и ужас земли <...> она в вечном труде творчества тайной идущей жизни, в вечном рождении, в вечной страсти материнства – и в этом ее высшее сознание, сознание всеобщности своей жизни, сознание необходимости делать то, что уже делает, сознание ценности себя и окружающего – любовь. <...></p> <p>Она есть живое, действенное воплощение сознания миром своего греха и преступности.</p> <p>Она есть покаяние и жертва, его страдание и искупление. <...> Она улыбается, истекая кровью, кричит от боли, когда рождает человека, а после любит без конца то, что ее мучило. Ее ребенок – высокий взлет ее мощной, творческой сияющей души, проломленный путь в бесконечность, живая, теплая надежда, которую женщина держит в своих материнских радостных руках. <...></p>
<p>«Рождаемость не есть ли тоже <i>выговариваемость</i> себя миру...».</p> <p>«Подняв новорожденного на руки, молодая мать может сказать: “Вот мой пророческий глагол”» [11].</p>	<p>Страсть тела, двигающая человека ближе к женщине, не то, что думают. Это не только наслаждение, но и молитва, тайный истинный труд жизни во имя надежды и возрождения, во имя пришествия света... (47–48).</p>

Весьма симптоматичен у Платонова розановский вектор критики знаменитой книги австрийского философа Отто Вейнингера «Пол и характер» 1903; русский перевод и издание – 1907 г.). Вейнингер предложил взгляд на женщину как на существо исключительно плотское, сексуальное, «лишенное души» [12]. Анализируя роль женщины в мировой культуре, Вейнингер доказывал, что женщина лишена краеугольного начала культуры – творчества, потому не наделена признаками культуры – идеалом, памятью, чувством ины, возможностью самосовершенствования и развития: «Женщины не имеют никакого существования и никакой сущности, они не суть, они суть ничто»; «...сводничество есть настоящая женская черта и притом исключительно женская» [13]. Книга «Пол и характер» была чрезвычайно популярна в России 1910-х гг.; на предложенную Вейнингером концепцию культуры откликнулась не только литература, но и философия. Уничжительную кри-

тику «Пола и характера» В. Розанов дал в книге «Опавшие листья» [14]. Платонов объясняет самоубийство Вейнингера (через несколько месяцев после завершения работы над книгой) как прямой результат его мировоззрения – надругательства над «душой мира» – женщиной-матерью: «...вынув душу из мира, Вейнингер зашатался и исчез в вихре безумия...» (49).

Не будет преувеличением сказать, что в оформлении темы матери как краеугольной в поэтике сквозного платоновского сюжета жизни – путешествия – возвращения (Захар Павлович «почувствовал время, как путешествие Прошки от матери в чужие города», «Чевенгур») Розанов сыграл не последнюю роль. «Отм[<]енено» слово мама» [15], – отметит Платонов в записных книжках времени работы над «Котлованом».

Не менее важным в этот период встречи с наследием Розанова стал для Платонова комплекс розановских идей о поле, книгах, обманутых читателях и обманывавшей литературе. Статья Платонова «Культура пролетариата» (1920), в которой и цитируются «Опавшие листья», не побоимся сказать, написана по-розановски, она противоречива и «двулика». Текст статьи соткан из взаимоисключающих тезисов и положений, а среди источников, явно или скрыто цитируемых, также трудно выделить определенную, а тем более единую тенденцию. Платонов прикован к «Апокалипсису...», где Розанов осудил игровое отношение к литературе («Мы, в сущности, играли в литературе»), сказал о необходимости «новой религии», о причинах кризиса культуры, сознания и самого понятия жизни, а в финале обратился с «советом юношеству» – не верить последней прочитанной книжке, а строить жизнь-дом [16].

Выстраивая свою позитивную программу через радикальное решение пролетариатом последнего и главного вопроса – «истины», Платонов черпает доказательства из самых разных явлений русской и европейской мысли, не признавая, по существу, никаких последних авторитетов. Статья в некотором смысле представляет читательскую лабораторию Платонова революционной эпохи, что акцентировано и в сквозном мотиве недоверия к «прочитанной» книге или статье. Эта же розановская оппозиция книги и жизни встречается и в других текстах 1920 г., она акцентирована даже в автобиографии 1920 г., написанной при вступлении в партию, и является едва ли не главной в структурировании системы героев в повести «Строители страны» (1927).

Именно с позиций «коллективно-трудоовой точки зрения» Платонов 1920 года предлагает решить фундаментальный вопрос наследия прошлого и современной культуры и жизни – вопрос «истины». Критика буржуазной культуры выполнена им в духе и стилистике критики индивидуалистических начал культуры, характерной для самых разных течений этих лет. Предложенная Платоновым формула буржуазной культуры «Пол – душа буржуазии» (97) являет скрытую цитату из Розанова. Ср.: «...центр души лежит в поле...»; пол «и есть наша душа» [17]. Розанов понимал пол как духовное начало в человеке, как сферу его сокровенной тайны, где человек связан со всей природой, историей и Богом: «...связь пола с Богом – бо́льшая, чем

связь ума с Богом» [18]. Розановская метафизика пола как одна из универсальных категорий жизни, истории и культуры явно и скрыто присутствует и в дальнейших оппозициях пролетарской культуры, выстраиваемых Платоновым: розановскому «поклонению полу» противопоставляется мысль и сознание; «религии семьи» как «высшей красоте религии» – коллектив; «загадке рождающегося бытия», «небесной надежде» жизни пола – радикальное решение вопроса смерти; «тайноведению жизни пола» – поход на тайны; «связи чувственности и гения» в истории литературы и культуры – крайний нигилизм и т. д.

Одновременно Платонову близок розановский скепсис в отношении к «книжному» мышлению интеллигенции, к «литературности» самой литературы, что проявилось в антикнижной и нигилистической риторике не только этой статьи Платонова. Розановская тема «несчастливого, глупого российского читателя» («Апокалипсис нашего времени») – именно в прозе Платонова находит свое непростое развитие. Можно говорить и о розановском следе в развитии темы ошибки «автора» (послесловие в «Котловане»), а также в отрицательных оценках Платоновым самых разных явлений советской литературы, которая, по его мнению, страшно далека от жизни, вторична, провинциальна, занимается украшательством истории и эксплуатирует «доброту и долготерпение читателя-народа» [19].

К раннему, во многом ученическому, периоду своего творчества Платонов будет возвращаться постоянно – на всех этапах творчества. «Мое молодое, серьезное (смешное по форме) – останется главным по содержанию навсегда, надолго» [20], – запишет он в тридцатые годы. В «Сокровенном человеке» (1927), «Чевенгуре» (1927–1928), «Техническом романе» (1930), «Котловане» (1930), «Родине электричества» (1940), «Афродите» (1944) – центральные события в жизни героев датируются 1920 и 1921 годами. Именно в эти годы Розанов становится одним из постоянных спутников Платонова, и потому пласт розановских реминисценций и аллюзий в платоновских текстах не уменьшается, а скорее увеличивается. Они, правда, не столь очевидны, как в ранних статьях.

О том, что базовые идеи Розанова остаются в круге интересов Платонова подтверждает и второй источник нашей темы – образ Платонова 1925 года на страницах «Третьей фабрики» Шкловского. Известный столичный критик и прозаик Шкловский встречался с Платоновым в 1925 г., когда в качестве корреспондента столичных газет прилетел в Воронеж. К проведенной А. Галушкиным реконструкции встречи Платонова и Шкловского 1925 г. добавим следующее. Платонов к этому времени неплохо ориентировался не только в написанном Розановым и о Розанове, но и в работах Шкловского и, безусловно, знал его статью «Розанов» (1921). Это во-первых. Во-вторых, к 1925–1926 гг. вполне определилось официальное отношение к фигуре Розанова. Оно было однозначно отрицательным – шла борьба за новый быт, включающая семейную и «половую» реформу; традиционно религиозные основания семьи подлежали полному искоренению. Рождение,

любовь, брак, воспитание детей, смерть теперь подчиняются классовому регулированию – т. е. должны опираться на принцип революционной сообразности: «Класс может рассматривать половое, как биологическое орудие для продолжения себя, своей борьбы в истории. С этой стороны половое для него интересно, как “орудие производства” здорового, сильного классового потомства» [21] и т. п. В дискуссиях о «половых» реформах (в 1926 г. принимается уже третий советский закон о браке) голос «интимного» Розанова, с его глубоко религиозным отношением к браку, певца «домашности» и жизни-дома – «... жизнь есть дом. А дом должен быть тепел, удобен, и кругл» («Апокалипсис нашего времени») – звучал жестко полемично и даже обличающе. Семейно-брачные философы Розанова читались как явный вызов всей партийно-государственной программе борьбы за новый быт. О чем и сказал Л. Троцкий в знаменитой книге 1923 г.: «Был он [Розанов] поэтом интерьерчика, квартиры со всеми удобствами <...>. Сам он неизменно учительствовал: главное в жизни – мягонькое, тепленькое, жирненькое, сладенькое» [22]. Розанов выдавливался из современного культурного контекста прежде всего за те основные темы, которые, по Шкловскому 1920 г., он собственно и открыл в русской литературе: «Розанов ввел новые темы. <...> Душа художника искала новых тем. Розанов нашел тему. Целый разряд тем, тем обыденщины и семьи»; «это пророчество домашнее» [23]. В 1926-м Шкловский-критик исповедует несколько иные, чем в пору написания статьи «Розанов», идеи, а в отношении к «темам обыденщины и семьи» в некоторой степени разделяет «жизнестроительные» идеи Лефа, а вовсе не Розанова.

Платоновский сюжет в «Третьей фабрике» читается как ремарка к ряду положений розановской статьи, а образ провинциального Платонова выглядит почти пародией на столичного Розанова: эдакий иронический его двойник, напоминающий при этом о главной идее названной статьи Шкловского: «Книга Розанова была героической попыткой уйти из литературы, “сказаться без слов, без формы”...» (125). Платонов периода встречи со Шкловским – также совершил «выпад из литературы» (131), «ушел» из литературы, о чем свидетельствуют тщательно выписанные Шкловским ярчайшие нелитературные факты его биографии. Сам Платонов об этом «уходе» вполне серьезно писал в автобиографии 1924 г. Правда, об образе губернского меллиоратора Платонова можно сказать и прямо противоположное, ибо он, как и Розанов у Шкловского, «человек остролитературный» (134), а во взглядах на текст исповедует основные идеи розановской поэтики «выпада из литературы» (131). Замечательно и другое: конкретные приемы данной поэтики, отмеченные Шкловским в прозе Розанова, – «“Да” и “нет” существуют одновременно на одном листе, – факт биографический возведен в степень факта стилистического» (127); «оксюморон в сюжете» (129), «сперва загадка, потом разгадка» (131), «резкость переходов», «немотивированность связи частей» (133), «канонизация газеты» (134), – мы повстречаем на страницах современных работ о языке прозы Платонова.

Мы не знаем, как отнесся Платонов к собственному портрету в книге Шкловского. Точно – не однозначно. Летом 1926 г. Платонов переезжает в Москву, буквально через месяц теряет работу, оказывается в крайне бедственном положении. Платонов ответит Шкловскому осенью 1926 г. – в статье «Фабрика литературы» и рассказе «Антисексус». Теперь уже пародии писал Платонов, в том числе и на Шкловского 1926 года [24]. Ни «Фабрика...», ни «Антисексус» не были опубликованы при жизни Платонова, знал ли о них Шкловский, с которым Платонов общается в 1927 году, тоже неизвестно. Но отголоском диалога о Розанове, что состоялся между Платоновым и Шкловским в 1925–1926 гг., служит очевидная розановская аллюзия в рецензии Платонова 1940 года на книгу Шкловского о Маяковском. Платоновское резюме метода Шкловского – «играя в метафору, автор выигрывает одну метафору...» – отсылает к одному из главных обвинений, которое в «Апокалипсисе нашего времени» предъявлено Розановым литературе: «Мы, в сущности, играли в литературу» [25]. В этой же статье Платонов напоминает Шкловскому 1940 г. о некоторых базовых филологических идеях его статьи «Розанов», от которых тот как критик давно отступил.

Есть еще одно направление в исканиях Платонова, где явно проявляется розановский след: это отношение к Пушкину. Это отдельная большая тема. Здесь мы лишь отметим, что «пушкиноцентризм» розановской и платоновской поэтики формировался в ответе на главный вопрос философии, вынесенный Пушкиным в эпиграф к стихотворению «Герой» (1830): «Что есть истина?» Все в той же статье «Культура пролетариата» полемике с Розановым предшествует полемический выпад Платонова в сторону пушкинского «Героя»:

«Мы же будем искать истину, а в истине благо. Почему так – это будет видно из дальнейшего.

Тьмы жалких истин нам дороже
Нас возвышающий обман –

Вот гениальное сгущение сущности буржуазного идеалистического метода. Они не понимают, что истину нельзя мерить. Истина сама простейшая и основная величина для всех измерений» (95).

Пушкинская цитата, как и в случае с Розановым, не точная. В источнике: «Тьмы низких истин мне дороже...». Есть правда пушкинского Друга-историка, оперирующего «фактами» («тьмы низких истин...»), и правда пушкинского Поэта, загипнотизированного «чудною звездой» героя («нас возвышающий обман»). Этот философский спор подчинен у Пушкина поиску ответа на главный вопрос: вопрос же эпиграфа стихотворения по сути дела заключает в себе ответ, ибо это вопрос Пилата, адресованный Христу (Иоанн. 18, 38). Главный у Платонова в полемике сначала с Пушкиным, а затем с Розановым вопрос истины через саму форму полемики возвращается к главному вопросу жизни, который выше всякой «литературы». Здесь начинается розановский «неспециальный» Пушкин и платоновский «народный»

Пушкин, единственный в русской литературе владеющий «расширенным понятием жизни» (статья «Пушкин и Горький», 1937) [26].

Прилечания

1. *Платонов А.* Сочинения. Т. 1. Кн. 2. М., 2004. С. 95. Далее статьи цитируются по данному изданию с указанием страницы в тексте статьи.
2. Цит. по: *Розанов В.* Сумерки просвещения. М., 1990. С. 485.
3. *Галушкин А.* К истории личных и творческих взаимоотношений А. П. Платонова и В. Б. Шкловского // Андрей Платонов: Воспоминания современников. Материалы к биографии. М., 1994. С. 174.
4. Цит. по: *Шкловский В.* «Еще ничего не кончилось...». М., 2002. С. 389–390.
5. *Галушкин А.* Указ. соч. С. 177.
6. *Платонов А.* Сочинения. Т. 1. Кн. 2. С. 389.
7. *Розанов В.* В мире неясного и нерешенного // *Розанов В.* В мире неясного и нерешенного. М., 1995. С. 70
8. Там же. С. 71.
9. Там же. С. 75–76.
10. Там же. С. 79.
11. *Розанов В.* Опавшие листья // *Розанов В.* Сумерки просвещения. М., 1990. С. 458.
12. *Вейнинггер О.* Пол и характер. СПб., 1907. С. 130.
13. Там же. С. 184, 165.
14. См.: *Розанов В.* Опавшие листья // Указ. соч. С. 400.
15. *Платонов А.* Записные книжки. Материалы к биографии. М., 2000. С. 43.
16. *Розанов В.* Мимолетное. М., 1994. С. 415, 421, 469.
17. *Розанов В.* В мире неясного и нерешенного. С. 27.
18. *Розанов В.* Уединенное // *Розанов В.* Сочинения. М., 1990. С. 70.
19. Рецензия на «Сборник начинающих писателей Красноярского края» // Литературное обозрение. 1938. № 23. С. 17–18.
20. *Платонов А.* Записные книжки. С. 108.
21. *Залкинд А.* Революция и молодежь. М., 1924. С. 75.
22. *Троцкий Л.* Литература и революция. М., 1991. С. 47.
23. *Шкловский В.* Гамбургский счет. М., 1990. С. 126, 127. Далее цитируется по данному изданию с указанием страницы в тексте статьи.
24. См. комментарии Д. Московской к рассказу «Антисексус» (*Платонов А.* Сочинения. Т. 1. Кн. 1. С. 554–559).
25. *Розанов В.* Мимолетное. С. 415.
26. Подробно см.: *Корниенко Н.* Чем дорог Пушкин массовому читателю. Восстановление иерархии // Человек. 1999. № 3. С. 87–101.

А. С. Янушкевич
г. Томск

В. А. ЖУКОВСКИЙ В МИРЕ МИХАИЛА БУЛГАКОВА



...И голос его сгустился и потек над скалами, романтический мастер, о трижды романтический мастер...

М. Булгаков. Мастер и Маргарита

Крут чтения, литературных пристрастий М. А. Булгакова, традиции в его творчестве изучены достаточно основательно [1]. Имена Пушкина, Гоголя, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Л. Толстого, Гете, Гофмана прочно вошли в булгаковедение. Думается в этом ряду есть свое место и для первого русского романтика, «поэтического дядьки чертей и ведьм немецких и английских» [2], автора фантастических баллад и таинственных повестей В. А. Жуковского. Образ самого Жуковского, друга и ангела-хранителя Пушкина, в «Последних днях», эпиграф и реминисценции из Жуковского в «Беге», наконец, целый комплекс образов, мотивов, идей романтической поэзии в «Мастере и Маргарите» – все это совершенно неосмысленный, а между тем необычайно важный историко-литературный пласт в тексте Булгакова. Цель данной статьи – обратить внимание читателей и исследователей Булгакова на этот материал, наметить некоторые подходы к его интерпретации.

I

Сон – утешитель! Пусть образу смерти
твой образ подобен...

В. Жуковский

Первое известное вхождение Булгакова в мир Жуковского зафиксировано в дневниковой записи от 23-го (ночь на 24-е) декабря 1924 г.:

...Я смотрел на лицо Р. О. и видел двойное видение. Ему говорил, а сам вспоминал...

Нет не двойное, а тройное. Значит, видел Р. О., одновременно – вагон, в котором я ехал не туда, и одновременно же – картину моей контузии под дубом и полковника, раненного в живот.

Бессмертье – тихий (светлый) брег...
Наш путь – к нему стремленье.
Покойся, кто свой кончил бег.
Вы, странники терпенье...

<...> Так вот я видел тройную картину. Сперва – этот ночной ноябрьский бой, сквозь него – вагон, когда уже об этом бое рассказывал, и этот бессмертно-проклятый зал в «Гудке». «Блажен, кого постигнул бой». Меня он постигнул мало, и я должен получить свою порцию... [3].

Эта запись непосредственно соотносится с замыслом пьесы «Бег», которой был предпослан эпиграф из «Певца во стане русских воинов» В. А. Жуковского, а именно три первых из цитируемых в дневнике стихов. Знаменитое стихотворение русского романтика, как и сам образ «певца во стане русских воинов», навсегда вошел в историю русской литературы не только как символ высокой поэзии, но и как факт русского общественного сознания [4]. Достаточно сказать, что отрывки из него, целые строфы печатались в журналах, хрестоматиях, учебниках для гимназий, а «характеристики героев были подхвачены и сделались крылатыми» [5]. Синтез картин войны и мира, разнообразных настроений, образ певца-запевалы, носителя не только высоких патриотических чувств, но и философа жизни и смерти – все это не могло не вызвать интереса автора «Бега», пьесы о трагических судьбах Белой гвардии.

Сам эпиграф из «Певца» многогранен: память о героях Отечественной войны 1812 года как воспоминание о единстве нации в минуты смертельной опасности, как напоминание о славных днях и ратных подвигах, рекемием по погибшим и «странникам». Любопытно, что в цитированной выше дневниковой записи Булгакова стих из «Певца»: «Вы, странники, терпенье!» обрела новый смысл: «Вы, странники терпенья...». Этот образ «странников терпенья» в общем контексте и дневника, и пьесы рождает дополнительную элегическую интонацию. Думается, и пятый стих «Певца», цитируемый в дневнике уже в отрыве от первых четырех, самостоятельно: «Блажен, кого постигнул бой», подтекстом вошел в воспоминания героев. «Я помню армии, бои, снега, столбы и на столбах фонарики...» – признается Хлудов [6]. И ему вторит Чарнота: «И помню, какой славный бой под Киевом, прелестный бой» (П. 161); «Мучает меня Киев, помню я лавру, помню бои...» (П. 185).

Мотив бега – один из самых устойчивых в поэтике Жуковского. Достаточно вспомнить его баллады «Людмила», «Светлана», «Ленора», наиболее концентрированно выражающие настроение бега-полета. «Мчатся всадник и Людмила»; «Скоком, лёгом по долинам, по буграм и по равнинам»; «мертвый с девичью мчится», «конь несется по гробам» («Людмила») [7]; «кони с места враз, пынут дым ноздрями», «кони мчатся по буграм»; «кони борзые быстрее <...> мчатся дружным бегом», «мчат как будто на крылах, санки кони рьяны» («Светлана») (1, 68–70); «несется по полю ездок»; «часы бегут, конь борзый мой копытом землю роет»; «помчались... конь бежит-летит», «И дале, дале конь летит, под ним земля шумит, дрожит», «все мимо их бежало», «мой конь, мой конь, песок бежит...» («Ленора») (3, 96–99).

Но в балладном мире Жуковского мотив бега выступает в своеобразное взаимодействие с мотивом сна. Антиномия сна и бега рождает заторможенность движения, его призрачность. Неслучайно постоянные многоточия

как бы прерывают полет коней, а слова «вот», «вдруг», «чу» создают эффект неожиданной тишины, временного покоя. «Вот примчались... и вмиг из очей пропали: кони, сани и жених, будто не бывали»; «скачут... пусто все вокруг, степь в очах Светланы»; «Кони мчатся по буграм, топчут снег глубокий // Вот в сторонке Божий храм виден одинокий»; «Все в глубоком мертвом сне, страшное молчанье // Чу, Светлана!.. в тишине легкое журчанье» (1, 68–70) и т. д.

Сон в балладном мире Жуковского – отражение смятения в душе героев: «Светланин дух смутен сновиденьем» (1, 70), предчувствие «горькой судьбины» и «тайного мрака грядущий день». По существу, это не столько сны, сколько видения, отражения в зеркале судьбы. Явление во сне мертвеца усиливает провиденциальное настроение. Сон, видение воспринимаются как пророчества, «прорицатели муки». Деформация реальности (пространственно-временные сдвиги, фантастические ужасы и нравственные смятения) лишь острее подчеркивают призрачность мира, превращают жизнь в сон.

В поэтическом мире Жуковского мотив бега обретает философское содержание. Это стремление, путь к покою, «счастливому вместе», полет в неизвестность. На этом пути жизнь и смерть, забвение и бессмертие неразделимы. Если баллады, «маленькие драмы» (С. Шевырев) Жуковского воссоздавали живые, динамичные картины бега, полета в призрачных видениях, снах, то «Певец во стане русских воинов» выразил поэтическую концепцию бега и его составных элементов: бессмертье, покой, стремление, терпенье. Исторический подтекст мотива бега неразрывно связан в «Певце...» со славными страницами русской истории. «Но дух отцов воскрес в сынах...» – «Воздушными полками, // Их тени мчатся в высоте»; «И ты, неверных страх, Донской, <...> Летишь погibelной грозой...»; «Беги! твой конь и всадник пал...», «Беги! и стыд и страх сокрой...»; «Бежим на пир кровавый...» (2, 3) – этот неистовый ритм бега-полета организует поэтическое пространство героической симфонии Жуковского.

В этом смысле эпиграф из Жуковского в булгаковском «Беге» – проекция романтического мироощущения, балладного мирообраза, историческо-философской концепции. В пьесе Булгакова оба лейтмотива – «бег» и «сон» – устойчивы и глубоко взаимосвязаны. Бесконечный бег героев, их тяжкий путь словесно концентрируется в речах-монологгах. «Вот уже месяц, как мы бежим», «мой тяжелый путь», «мало ли кого встретишь на своем пути», «беженцы они, бе...», «нам надо бежать с ними», «вам бежать надо», «Из Петербурга бежим, все бежим да бежим», «Убежать, что ли? А куда, если спросить вас, Григорий Лукьянович, вы побежите?», «Куда, зачем мы бежали?» и т. д. Всех героев пьесы объединяет неустанный, хаотичный бег. Неслучайно мотив «тараканьих бегов» имеет символический смысл тупика, безысходности, бессмысленности. Слова «и это позорище – тараканьи бега!» (183) обретают итоговый характер.

В мире булгаковского «Бега» та же заторможенность, призрачность движения. Многочисленные ремарки типа «вбегает», «выбегает», «кинулся бе-

жать», «подбегает», «оба выбегают» и т. д. лишь очевиднее подчеркивают иллюзию направленного движения. Столь же иллюзорны и другие мотивы эпитафия из Жуковского: «бессмертье», «тихий, светлый брег», «стремленье», «покой». Мысли Хлудова о «небытии» и «бессмертные» видения им вестового Крапилина, настойчивые, звучащие как заклинания слова о «просветлении» и символический образ начальника контрразведки, садиста Тихого, что подчеркнуто ремаркой: «Тихий – тих» (137), тупиковая станция, где заняты все пути, – таковы реалии жизни «бегущих» и иронические параллели к эпитафию из Жуковского.

Атмосфера снов, видений, призраков глубоко содержательна в «Беге» и своеобразно проецирует балладный мир Жуковского. Уже «Сон первый» с анонимным эпитафием «Мне снился монастырь» рождает память о стихотворной повести Жуковского «Суд в подземелье» (первоначальное заглавие «Монастырь») [8]. Мир монастырского подземелья, тьмы, «пение под землей», «отблески пламени», «удары колокола» и «хор монахов со свечами» (127–133) – все эти реалии булгаковской пьесы вполне соотносятся с описанием монастырского подземелья у Жуковского:

Когда ж во храме хор отпел,
Ударить в колокол велел
Аббат душе на упокой...
Протяжный глас в тиши ночной
Раздался – из глубокой мглы... (4, 9).

Завершается повесть Жуковского словами, как бы предвосхищающими булгаковский «Сон первый»:

Все, что смутил минутный звон,
В глубокий погрузилось сон (4, 9).

Но и последующие «Сны» булгаковского «Бега» и эпитафии к ним: «Сны мои становятся все тяжелее», «Игла светит во сне» – продолжают уже на содержательном уровне мотивы «Суда в подземелье». Суд вершат Хлудов и Тихий. Как и у Жуковского, суду подвергается невинная женщина. Бунт булгаковской Серафимы сродни протесту Матильды Жуковского: «и ждет ее кровавый суд», «и казни страх ей весь открыт» (4, 8). «Мутный луч в глазах» Матильды и ремарка, передающая состояние Серафимы: «поглядев на Корзухина, мутно», характеристика «совершителя суда» у Жуковского: «Иссохнувший полумертвец // И уж с давнишних пор слепец, // Меж ними сгорбившись сидел; // Потухший взор его глядел // Вперед, ничем не привлечен, // И грозной думой омрачен...» (4, 7–8) – перекликается с описанием Романа Хлудова, который «сжежившись сидит на высоком табурете», «лицом бел, как кость», «глаза старые», «он болен чем-то, этот человек, весь болен, с ног до головы», «думает, стареет, поникает» (136). Как скажет Чарнота: «Душа суда требует» (185).

Каждый сон в «Беге» Булгакова кончается одинаково: «тьма съедает монастырь», «проваливается в тьму», «Сон вдруг разваливается. Тьма», «Потом тьма», «начинает гаснуть и угасает навсегда». Этот устойчивый лейтмотив тьмы-мглы определяет поэтику баллад Жуковского, и прежде всего «Суда в подземелье». Ср.: «чернее мглы, стоит во мгле», «свет, поглощенный темнотой», «со мглой слианный лик», «и ряса черная, как мгла», «из глубокой мглы» и т. д. Очевидны переключки кошмарных снов Булгакова и с образами «Шильонского узника» в переводе Жуковского, тесно связанного с повестью «Суд в подземелье». Ср.: «мрак тюрьмы», «во мгле тюрьма», «в темнице», «свет казался тьмой, тьма светом», «то была тьма без темноты», «та же тьма» (3, 56–59). Как справедливо замечено, Жуковский «в поисках наиболее точных выразительных средств для передачи замкнутости, бездонной пропасти угнетения души человека настойчиво вводит мотив мглы <...> раскрывает внешний и внутренний, психологический мрак» [9].

Тьма в булгаковской пьесе – устойчивое состояние мира, превращенного в небытие, когда, по словам Голубкова, «чем дальше, тем непонятнее становится кругом» (127). Поэтому, как и в мире Жуковского, тьма окружающего мира органично соотносится с «психологическим мраком». «Душа моя раздвоилась» – так определяет это состояние Хлудов и добавляет: «тянут меня во мглу, и мгла меня призывает» (157). Булгаковский «полет в осенней мгле», сопровождающийся неверным светом электрических лун, призрачных теней, кровавых закатов – путь к гибели и Страшному суду.

Отсвет интонаций, лейтмотивов «Певца во стане русских воинов», баллад, стихотворных повестей «Суд в подземелье» и «Шильонский узник» Жуковского в «Беге» во многом определяет авторскую позицию Булгакова. Очевидец, создатель видений-снов, что подчеркнуто в развернутых ремарках-экспозициях и эпиграфах, он выступает как певец во стане белой гвардии, русской эмиграции, как автор реквиема по убиенным, «странникам терпенья», бегущим, летящим в осенней мгле. Но одновременно он, подобно балладнику Жуковскому, срывает таинственный занавес сна, разрушает иллюзии и открывает реальность тупиков, нравственных потерь и безысходности. В мире тьмы и подземелий, мертвецов он рядом со своими героями.

Сюжетно-образный план баллады Жуковского «Светлана» открывает поразительные переключки с «Бегом», прежде всего в истории Серафимы, само имя которой – отражение святости и света. Сон героини, темная даль, бег коней, полет с любимым через тьму, «одинокая впотьмах брошена от друга в страшных девицах местах», «видение мертвеца» и спаситель-жених, «белоснежный голубок с светлыми глазами», который «все тот же в опыте разлуки» и его восклицание: «Радость, свет моих очей, нет для нас разлуки», пробуждение Светланы и возрождение надежды – все эти мотивы, ситуации, образы баллады Жуковского оживают в мире «снов» Булгакова. «Полет в осенней мгле», Серафима, брошенная другом в Константинополе, страшном и душном городе, Хлудов и его видение мертвеца, Голубков – «жених-спаситель» и проходящая рефреном, заявленная в эпиграфе к шестому сну тема:

«Разлука ты, разлука», надежды героев – все это не странные сближения и не случайные совпадения. Балладный мир сновидческой «Светланы» корреспондирует мирообразу булгаковского «Бега».

Эпиграф из «Певца во стане русских воинов» Жуковского, как прожектор, высветил общность мировосприятия двух художников. Фантазмагорический мир в восьми снах «Бега» М. Булгакова генетически связан с романтической традицией русского балладника. Бег из небытия, тьмы, неистовый полет – путь к «счастливому вместе» бессмертию и покою. Характерно, что могила в балладах и повестях Жуковского – пристанище для измученных душ героев. И в «Беге» только последний восьмой сон не оканчивается «тьмой». «Уходит» Хлудов, «исчезает» Чарнота, «выбегают» Голубков и Серафима, «угасает навсегда» Константинополь – все эти авторские ремарки обозначение не счастливого конца, а всего лишь призрачных иллюзий на возвращение, надежд на обновление, начало нового бега. Последние слова пьесы, произнесенные Серафимой: «Конец!», – дублируются авторской ремаркой «Конец». И в этом повторе, где восклицание нейтрализуется трезвой повествовательной интонацией – своеобразный «иронический катарсис», столь важный для балладного мира Жуковского [10].

Открывается неоднозначность, многомерность ситуации бега как диалога сна и яви, иллюзий и жестокой правды, света и тьмы, конца, тупика и начала пути, суда души, мирского суда и Божьего суда, преступления и наказания. В этой неоднозначности и мерцании смыслов – отгадка жанровой природы булгаковского «Бега». Сам автор назвал свою пьесу не просто «Бег», а «Бег. Восемь снов», тем самым как бы уравнивая в правах идею бега и форму ее выражения – «авторские сны» [11]. Балладный мир Жуковского в этом смысле стал художественной моделью такого видения и точкой отгалкивания в реализации философии «бега в небытие».

II

Всматриваясь в него, мне все хотелось у него спросить: «Что видишь, друг?»

В. А. Жуковский.

Последние минуты Пушкина

Булгаковская пьеса «Последние дни», написанная в 1934–1935 гг., явилась попыткой художественного воплощения самого образа Жуковского. Это был едва ли не первый опыт изображения романтического поэта в литературе. Разумеется, в пьесе Булгакова этот образ имел не самоцельное значение, ибо в центре ее – Пушкин, точнее атмосфера последних дней его жизни. Но в пьесе о Пушкине нет Пушкина как такового, а посему особый смысл для Булгакова приобрело окружение поэта.

Если лейтмотивными образами пьесы стали образ вьюги, бой часов, тревожные звуки музыки («доносится стон оркестра»), «та музыкальная шка-тулка отвечает ему стоном», «музыка внезапно обрывается, и сразу насту-

пает тишина», «потекло тихое, печальное пение»), то атмосферу последних дней Пушкина воссоздают голоса его врагов, друзей, поклонников, родных. В пьесе Булгакова эти голоса нередко сплетаются в некий общий хор, то, что материализуется в понятиях «шорох толпы», «шум», «хор за дверями», «гул в толпе» и т. д. Это живое дыхание эпохи, окружающей жизни позволяет событиям, происходящим в доме Пушкина, события его личной жизни сделать фактами общественного сознания, голосом времени.

Не менее важную роль в этом смысле играет сама поэзия Пушкина. В отсутствие своего творца она выявляет его масштаб, живую душу, степень воздействия на окружающих. Ею зачарован часовой мастер и по совместительству агент тайной полиции Битков, ее напевает Александрина Гончарова, о ней говорят Николай I и Бенкендорф, Дубельт и Кукольник, ее читают слуга Пушкина Никита и участники суббот Жуковского в Шепелевском дворце. Пушкинская поэзия – один из важнейших внесценических персонажей пьесы Булгакова.

Но в ней есть еще один сценический герой, без которого драма Пушкина могла бы стать бытовой. Именно он поднимает ее на уровень бытийности, потому что с ним в пьесу входит сама тема судьбы поэта, его загадки и тайны. Речь идет о Василии Андреевиче Жуковском, личности, по существу единственно родственной душе Пушкина в пьесе.

Булгаков тщательно готовился к созданию пьесы о Пушкине. Он входит в творческий контакт с В. В. Вересаевым, автором известной книги «Пушкин в жизни», спорит с ним, встречается в его доме с пушкинистами Так, Е. С. Булгакова записывает 18 февраля 1935 г.: «Вечером были у Вересаевых. Там были пушкинисты Цявловский с женой, Чулков, Неведомский, Верховский <...> Я, по желанию Викентия Викентьевича, сделала небольшой доклад по поводу толкования некоторых записей Жуковского о последних днях Пушкина» [12]. Эта запись свидетельствует о внимательном изучении Булгаковым и активно помогавшей ему в работе женой, Еленой Сергеевной, «Конспективных заметок о гибели Пушкина» Жуковского, его писем к С. Л. Пушкину и А. Х. Бенкендорфу о последних днях поэта. Переписка Булгакова с Вересаевым также раскрывает тщательность работы над сценами, в которых действует Жуковский. Вот лишь некоторые факты: 19 мая 1935 г. Вересаев пишет «Напр., разговор Жуковского с Дубельтом у запечатанных дверей считаю в Вашем варианте хуже, чем в моем» [13]. Булгаков отвечает: «Относительно разговора Жуковского с Дубельтом. Нет, Ваш вариант не лучше, чем мой, и просто потому, что это один и тот же вариант, с той разницей, что у вас Дубельт говорит не сценическим языком, а у меня – сценическим». И еще: «Вы критикуете черновую сцену Александрины и Жуковского. Я ее зачеркиваю, не читаю и вместо нее начинаю составлять новую» [14].

По всей вероятности, и само название пьесы Булгакова было навеяно письмами Жуковского, в которых неоднократно повторяется «последние минуты», «последние часы жизни», «последний земной крик его», «последние слова его», «последний процесс жизни», «последние годы» (10, 54–63).

Характерно, что письмо к С. Л. Пушкину, отцу поэта, было опубликовано Жуковским под названием «Последние минуты Пушкина». Жуковский, один из главных летописцев последних дней жизни Пушкина, естественно вошел в пьесу Булгакова.

Удивительна экспрессия образа Жуковского в «Последних днях». Булгаков точно почувствовал смятение души поэта, его отчаянные попытки спасти друга. В «царедворце», воспитателе наследника, Булгаков увидел прежде всего заступника, ценителя таланта Пушкина, Поэта. Ремарки, передающие его состояние: «подавлен», «вздыхает», «смотрит вдаль, кому-то исподтишка грозит кулаком», предельное напряжение чувств в разговоре с Александриной о Пушкине: «Да что же это такое...», «Позвольте вас спросить, что это такое?» (274), отчаяние у тела умершего Пушкина: «Что ты наделал... Да, земля и пепел...» (282) – все это позволило Булгакову передать живую душу, беспредельную скорбь Жуковского.

Но самое главное: в пьесе Булгакова Жуковский предстает не просто хранителем памяти о Пушкине. Он, единственный, понимает масштаб поэзии русского гения. Поэтому его высказывания о Пушкине оживотворяют слово Поэта, его мысль. «Ваше величество, будьте снисходительны к поэту, который призван составить славу отечества» (257) – замечает Жуковский в разговоре с Николаем I. Но, пожалуй, центральной в этом отношении становится сцена гадания по «Евгению Онегину» в третьем действии. В этом гадании по книге Поэта – указание на пророческий смысл его поэзии, обозначение ее жизненности. И вновь как итог прозвучат слова Жуковского: «Ах, ах... Как черпает мысль внутри себя! И ведь как легко находит материальное слово, соответственное мысленному! Крылат, крылат! О полуденная кровь!...» (276). Это слово Поэта о Поэте. В нем – восхищение Пушкиным, которое было присуще Жуковскому изначально, еще от знаменитой надписи на портрете: «Победителю ученику от побежденного учителя». Знаменательно и письмо Жуковского к Пушкину от 1 июня 1823 г.: «Ты создан попасть в боги – вперед! Крылья у души есть! вышины она не боится, там настоящий ее элемент! дай свободу этим крыльям, и небо твое <...>. Быть сверчку орлом и долететь ему до солнца» (12, 107). Опираясь на слова самого Жуковского, Булгаков создает гимн пушкинскому гению, подчеркивая столь важную для него, как и для Жуковского, свободу поэтического полета фантазии.

Наконец, в 4-м действии у тела умершего друга Жуковский, преодолевая скорбь и отчаяние, творит свой реквием по Пушкину: «Что ты наделал... Да, земля и пепел (Садится, вынимает записную книжку, берет перо с фортепьяно, записывает что-то). ... Не сиял острый ум... (Сочиняет, бормочет). В этот миг предстояло как будто виденье... и спросить мне хотелось, что видишь...» (282). Рождаются строки стихотворения <«А. С. Пушкину»>, одного из первых в русской поэзии откликов на смерть поэта. Булгаков удачно включает в текст пьесы и строки лермонтовского стихотворения «Смерть поэта», которое звучит из уст студента в толпе народа. Жуковский, Пушкин, Лермонтов – эти три имени в булгаковской пьесе определяют единую линию

русской поэзии. Гибель Пушкина становится фактом литературного и общественного сознания.

Голос Жуковского в «Последних днях» – это не голос резонера, произносящего высокие слова о Пушкине. Это голос живого человека, беспредельно доброго. Знаменательно, что он всегда на стороне Натальи Николаевны, защищая ее доброе имя перед царем, светом, потомками. После смерти Пушкина он настойчиво повторяет: «Ведь ее заключают теперь, заключают...», «Ее надо жалеть, ее люди загрызут теперь» (281). И его слова – как бы напоминание о предсмертных мыслях Пушкина, изложенных в письме Жуковского к С. Л. Пушкину: «Она, бедная, безвинно терпит! в свете ее заедят» (12, 57).

Ангел-хранитель Пушкина при жизни, Жуковский у Булгакова (что соответствовало исторической истине) вступает в борьбу за сохранение его наследия (сцена с Дубельтом), за честь его жены. Последние слова Жуковского в пьесе: «Нет, я хочу нести его» (283) – лаконично и точно передают тему верности дружбе, пушкинскому гению.

В пьесе Булгакова среди действующих лиц нет не только Пушкина, но нет ни Вяземских, ни Карамзиной, ни Хитрово, лишь упоминаются Даль и А. И. Тургенев. И в этом смысле фигура Жуковского концентрирует в себе лучшие черты людей пушкинского круга. Не случайно в словах Биткова возникает атмосфера суббот Жуковского в Шепелевском дворце, где часто бывал Пушкин и где читали его стихотворение «Пора, мой друг, пора!...», о котором «одобрительный отзыв дали». Жуковский прежде всего воскрешает дух поэзии Пушкина, передает драму его последних дней, он летописец его последних минут. Через мысли Жуковского, его споры с Николаем I, Дубельтом, через отголоски его бесед с Пушкиным и раздумья о его судьбе в пьесу входит сам Пушкин. В пьесе Булгакова нет персонажа с фамилией Пушкин, но во многом благодаря объемному изображению Жуковского есть его образ, дух, поэзия, судьба, конкретизируются его слова «Нет, весь я не умру...».

Вторая встреча Булгакова с Жуковским, с романтическим Мастером, была плодотворна во многих отношениях. Автор «Бега» и «Последних дней» более пристально всматривался в его необычный, фантастический мир и вместе с тем открывал облик поэта, чьи творения – «целый период нравственного развития нашего общества» [15]. В этом смысле третья встреча М. А. Булгакова с русским романтиком была неизбежна.

III

Страданием душа поэта зреет...

В. А. Жуковский. Камозн

1-го марта 1939 г. Е. С. Булгакова записала в своем дневнике: «Вечером Миша – над романом. А я начиталась страхов у Жуковского (“Нечто о привидениях”) и стала ходить за Мишей по пятам, чтобы не оставалась одной» [16]. На первый взгляд кажется, что эта запись с упоминанием статьи Жуковского не имеет прямого отношения к творческой истории романа Булгакова.

Но это только на первый взгляд. Запись Е. С. Булгаковой фиксирует круг их совместного чтения в период работы над «Мастером и Маргаритой», да и анализ романа доказывает, что автор романа не только хорошо знал «Нечто о привидениях» Жуковского, но эта статья по праву может быть рассмотрена среди важнейших источников булгаковского романа. Ее проблематика, мировидение, комплекс мотивов и образов неразрывно связаны с философией и поэтикой фантасмагорического мира «Мастера и Маргариты».

Статья Жуковского «Нечто о привидениях» – закономерное и естественное явление в его творческом наследии. Поэтика таинственного, фантастического – органичная часть мира «русского балладника». В русском эстетическом сознании его имя всегда соотносилось с явлениями потустороннего мира. «Мертвецы, привидения, чертовщина, убийства, освещаемые луною. <...> Надобен был его чудный дар, чтобы заставить нас не только без отвращения читать его баллады, но, наконец, даже полюбить их. Не знаю, испортил ли он наш вкус: по крайней мере, создал нам новые ощущения, новые наслаждения. Вот и начало у нас романтизма» – так один из современников Жуковского определил природу его балладной поэтики и тайну ее воздействия на читателей [17]. Безудержный полет фантазии – вот, пожалуй, в чем суть открытия Жуковского. Неправдоподобное становилось правдоподобным, таинственное и фантастическое было частью жизни, расширялась сама сфера изображения потустороннего мира в поэзии.

В итоговой статье позднего Жуковского создана своеобразная периодическая система разновидностей привидений. «Сон наяву», «призрак», «видение несущественного образа», «сновидение», «видение», «видения наяву», «духи», «образ чего-то не бывшего», «воздушная картина», «бродящая душа», «невидимка», «предчувствие» и т. д. – все эти элементы романтической системы обретают свою плоть, материальную оболочку. Поэт помещает их в реальную атмосферу, что подчеркнуто установкой на достоверность: «покойный А. М. Дружинин <...> рассказал мне следующий замечательный случай» (10, 88); «этот акт скреплен подписью самого короля и двух или трех находившихся при нем свидетелей» (10, 89); «Вот что рассказал мне о себе покойный Н. Н. Муравьев, человек необыкновенного ума, просвещенный и нимало не суеверный»; «здесь рассказаны со всею исторической верностью одни подробности того, что с нами случилось» (10, 94).

Вопрос: «Верить или не верить привидениям?» варьируется на протяжении статьи. Жуковский приводит многочисленные примеры их существования, но не дает однозначного ответа. Он видит в них тайну жизни, ибо «мир духовный есть таинственный мир веры; очевидность принадлежит миру материальному» (10, 95). Для поэта-романтика мир привидений – «взгляд в глубину бездонного»; привидения «будят душу посреди ленивого покоя земной очевидности, они обещают ей нечто высшее» (10, 95).

Вопрос о привидениях, таинственных явлениях бытия поэт связывает прежде всего с нравственными проблемами личности, с верой в бессмертие души. Именно поэтому статья «Нечто о привидениях» не превратилась в пе-

речень странных историй, в некую кунсткамеру. Она стала поистине вероисповеданием романтического художника, который видел свой долг в том, чтобы быть «И сторожем нетленной той завесы, // Которую пред нами горный мир // Задернут, чтоб порой для смертных глаз // Ее приподымать и святость жизни // Являть во всей ее красе небесной...» (5, 109–110).

Каждая из рассказанных историй в статье Жуковского – объект размышлений о тайнах бытия, загадках человека, повод для постановки проблем нравственной философии. Вопросительная интонация, столь присущая поэзии Жуковского и создающая ее особую мелодику [18], в его прозе – двигатель мысли. «Что такое привидение?», «Верить или не верить привидениям?», «Что есть вера?», «Что же такое смерть?» – эти вопросы активизируют мысль читателя, рождают напряженность духовных поисков.

В мире булгаковского романа «Мастер и Маргарита» все эти вопросы получили отклик и свое художественное воплощение, а ответы на них выявили точки соприкосновения двух художников.

Прежде всего, сам вопрос о существовании привидений, их объяснение реальными обстоятельствами – центральный в статье Жуковского – у Булгакова реализуется в мотивах неожиданных явлений и столь же таинственных необъяснимых исчезновений персонажей романа. «И тут знойный воздух сгустился перед ним и соткался из этого воздуха прозрачный гражданин престранного вида» [19]; «Регент как сквозь землю провалился» (53); «И было в полночь видение в аду» (64); «...и – увидели, что вместе с огонечком шествует к ресторану белое привидение» (65); «Черт знает откуда взявшаяся рыжая девица» (127); «И видно было, что сцена внезапно опустела и что надувало Фагот, равно как и наглый котьяра Бегемот, растаяли в воздухе, исчезли, как и раньше исчез маг в кресле с полинявшей обивкой» (131); «покойница вступила на подоконник» (157); «сидел пустой костюм» (186) – все эти и многие другие явления получают в романе свое ироническое толкование, создавая вместе с тем атмосферу неизъяснимой тайны и алогизма бытия.

Можно не только заметить прямые переключки этих образов с историями привидений из статьи Жуковского, но и говорить о некоем словаре толкований странных явлений: «первая странность» (12); «необыкновенное явление» (13); «вроде галлюцинации» (13); «а может это и не он рассказывал, а просто я заснул и все это мне приснилось» (47); «нечистая сила» (103), «сверхъестественное» (96), «изобрести обыкновенные объяснения явлений необыкновенных» (109), «случай массового какого-то гипноза» (189), «И все это было объяснено, и объяснения эти нельзя не признать и толковыми и неопровержимыми» (374) и т. д.

В системе мотивировок Булгаков близок к Жуковскому как по сути, так и по форме словесного выражения. Ср. у Жуковского: «привидение есть вещественное явление предмета невещественного», «что-то символическое приемлет характер вещественного», «целый образ чего-то сборного, никакой личности не имеющего», «есть в самом событии что-то необычайное, естественному порядку не принадлежащее», «Здесь нечто, еще не бывшее,

принимает задолго до своего события существенный образ, видимый многи-ми» (10, 88, 89, 92).

И дело, в конечном итоге, даже не в совпадениях, перекличках. «Привидения» Булгакова живут в ином контексте и поданы в иной интонации. Можно, наверное, говорить о травестировании, пародировании фантастических образов из статьи Жуковского. Важнее другое: русский романтик подсказал автору «Мастера и Маргариты» сам механизм взаимодействия реального и ирреального, мирообраз фантасмагорий, своеобразное жите привидений.

В этой стихии странного и необъяснимого, многочисленных привидений возникает в романе Булгакова лейтмотивный образ отрезанной, оторванной головы. Вот лишь некоторые примеры: «Так, померещилось ему (прокуратору), что голова арестанта уплыла куда-то, а вместо нее появилась другая. На этой плешивой голове сидел редкозубый золотой венец <...> запавший беззубый рот с отвисшей нижней капризной губой» (38); «...голова с выбитыми передними зубами, с помутневшими открытыми глазами, которые не пугал резчайший свет» (63); «Урча, пухлыми лапами кот вцепился в жидкую шевелюру конференсье и, дико взыв, в два поворота сорвал эту голову с полной шеи» (125); «...и на этом блюде Маргарита увидела отрезанную голову человека с выбитыми передними зубами» (265) и т. д. В этой вакханалии безголовых тел главенствующее место принадлежит председателю МАССО-ЛИТа Михаилу Александровичу Берлиозу, которому уже в самом начале романа предсказано, что его «голова будет отрублена» (48). Именно его судьба и странная смерть – точка отсчета в истории функционирования странного образа. Но генезис этого явления, кроме естественных библейских ассоциаций, восходит к статье Жуковского. Ср.:

«Нечто о привидениях»

...палач взмахнул топором, отрубленная голова запрыгала, и перекатившись через всю палату, остановилась у ног короля... (10, 90)

«Мастер и Маргарита»

...трамвай накрыл Берлиоза, и под решетку Патриаршей аллеи выбросило на булыжный откос круглый темный предмет. Скатившись с этого откоса, он запрыгал по булыжникам Бронной. Это была отрезанная голова Берлиоза (51).

Объединяют эти две сцены не только лексические совпадения и детали, но и связанная с ними тема возмездия: исторического – в статье Жуковского, нравственного – в романе Булгакова. В этом отношении безусловного внимания заслуживает типологическое родство мотива луны и связанного с ним этико-философского комплекса идей селенологии у Жуковского и Булгакова.

Роман «Мастер и Маргарита» буквально соткан из лунного света. Луна – главная природная реалья, в свете которой совершаются все важнейшие события романа. На основании текста романа можно составить

целый лунный календарь. В романтическом мире Жуковского это тоже один из устойчивых образов. Первый русский романтик по праву может быть назван «певцом луны» и родоначальником ее поэтического освоения, о чем свидетельствуют сюжеты всех его баллад и элегий. Ответ луны лежит и на таинственных ситуациях, описанных в статье «Нечто о привидениях». Но квинтэссенцией своеобразной селенологии Жуковского стало его послание «Подробный отчет о луне», где он устроил поэтический смотр, «осмелился вкратце повторить все то, что ветреный мой гений, летучий невидимка, мне в минуты светлых вдохновений шептал случайно о луне...» (3, 34).

Совпадения лунных пейзажей Жуковского и Булгакова очевидны и многообразны. Вот лишь некоторые из них:

Жуковский:

...И ярко полная луна
От горизонта подымалась (3, 34);

...луной
Засеребрились вершины (3, 34);

...Ему луна сквозь темный бор
Лампадой таинственной светит (3, 34);

...могильный камень;
Над повалившимся крестом
Какой-то легкий веет пламень,
И сумрачен сидит на нем
Недвижный ворон, сторож ночи
Туманные уставив очи
Неотвратно на луну... (3, 35)

Булгаков:

...Луна в вечернем чистом небе висела полная, видная сквозь ветви клена (223);

...с одного бока посеребренными луной (238);

...засветилось десять невиданных по размеру лампад, спорящих со светом единственной лампы <...> лампы луны (306);

...в пустынной местности кресло и в нем белую фигуру сидящего человека <...> Он не слышал, как содрогалась земля <...> Сидящий, глаза которого казались слепыми, коротко потирает руки и эти самые незрячие глаза вперяет в диск луны (367–368).

Примеры подобных совпадений можно продолжать, но для Булгакова, как и для Жуковского, луна не только часть ночного пейзажа. Она – понятие нравственного мира, говоря словами Жуковского, «двойник совести». Не случайно память о лунной дороге, лунном пути для Понтия Пилата и Ивана Бездомного – источник внутренних страданий и поисков. Путь к луне как путь к самопостижению и самопознанию сближает Жуковского и Булгакова. В «Подробном отчете о луне» русский романтик сквозь все поэтические лунные пейзажи и ситуации последовательно проводит идею своеобразного лунного катарсиса. Луна выступает как «понятное знаменование души в ее земном изгнание» (3, 36). Она создает то состояние, когда «Былое кажется небывшим // И нас манящим издали; // И то, что *нашим* было прежде; //

С чем мы простились навсегда, // Нам мнится нашим, как тогда, // И вверенным еще надежде...» (3, 37. Курсив Жуковского).

Именно в свете луны «...странник отдохнувший // Глядит на путь уже минувший, // И думает: “там я страдал, // Там был уныл, там ободрялся, // Там утомленный отдыхал // И с новой силою сбирался”» (3, 37). Луна для Жуковского – связь миров, «здесь» и «там». Сила лунного притяжения у поэта-романтика во многом невыразима (не случайно первоначально известное стихотворение Жуковского, его эстетический манифест – отрывок «Невыразимое» – входил в текст «Подробного отчета о луне») и связана с загадкой Провидения. Но главное – это мотив нравственного преображения человека, пути к себе и Богу. В этом смысле этико-философский комплекс романтической селенологии Жуковского был востребован автором «Мастера и Маргариты».

Герои Булгакова – дети и пасынки луны. «Лунный свет приятно согрел» Маргариту, «в тоске заломил руки, глядя на луну» Мастер, «при луне нет покоя» Понтию Пилату и Ивану Бездомному, но «прелесть путешествия вверх по лестнице луны» (309) ощущается всеми героями романа. Бессонницы в ночи полнолуния и счастливые сны в лунные наводнения органически связывают природные, натурфилософские и нравственные понятия.

Лунная мифологема Понтия Пилата включает в себя комплекс Агасфера, вечного странника, «странствующего жида», получивший оригинальное воплощение в поэзии Жуковского. Еще в «Беге» Чарнота патетически восклицает: «Кто я теперь? Я – Вечный Жид отныне! Я – Агасфер» (186). А в переписке М. А. Булгакова с Е. И. Замятиным 1931 г. образ Агасфера обретает вполне реальную подоплеку. Замятин избирает судьбу «вечного странника» Агасфера, эмигрировав из России [20]. Но если эти примеры «агасферства» можно связать с общекультурным типом «вечного Жида», с библейским архетипом, то в «Мастере и Маргарите» история современника Агасфера и его собрата по судьбе Понтия Пилата более тесно связана с традицией Жуковского.

Незаконченная поэма Жуковского «Странствующий жид», опубликованная в дореволюционных изданиях, в том числе и в Полном собрании сочинений под ред. А. С. Архангельского, где находится статья «Нечто о привидениях» – его предсмертное творение. Поэт-романтик придает этому образу новое звучание. «Апофеоза страданий и несчастий» и вместе с тем озарение божественным светом веры – эти два мотива определяют путь Агасфера к себе и Спасителю. «Ты будешь жить, пока Я не приду» (8, 102) – эти слова в поэме Жуковского звучат как предчувствие судьбы булгаковского Понтия Пилата, спасенного Мастером через приобщение к миру и судьбе Иешуа. В лунном мире Жуковского «душа слетается с душою» (3, 37), по лунной дороге в романе Булгакова идут, продолжая спор, Иешуа и Понтий Пилат. Но пути Агасфера и Понтия Пилата близки: у каждого из них своя нравственная Голгофа. Ср.:

Жуковский:

И вместе со смертию был у меня
И сон – успокоитель жизни – отнят...
<...> И уж второе
Тысячелетие к концу подходит
С тех пор, как по земле я одинокой
Дорогою иду... (8, 103 114)

Булгаков:

Около двух тысяч лет сидит он на
этой площадке и спит, но, когда
приходит полная луна, как видите,
его терзает бессонница (368).

Любопытно введение в поэму Жуковского фигуры исторического лица другой эпохи – вершителя судеб Наполеона, душа которого почувствовала «воли, воли <...> мучительную прелесть» и отвращение «к себе и жизни», а «все привиденья славы минувшей вдруг исчезли» (8, 98). Его судьба, муки, мысли о самоубийстве напоминают не только драму Агасфера, но и очевидно переплетаются с историей прокуратора, который более всего в мире ненавидит свое бессмертие и «неслыханную славу» и который «охотно бы поменялся своей участью с оборванным бродягой Левием Матвеем» (368). Контакт современности и легенды в поэме Жуковского, переплетение истории Наполеона и Агасфера как отражение фантазии романтического Мастера типологически сближает поэму «Странствующий жид» и роман «Мастер и Маргарита». Таковы лишь некоторые точки соприкосновения Жуковского и Булгакова в воссоздании идей и образов поэтической селенологии, в раскрытии того «очарованья», «которым душу всю луна объемлет так непостижимо» (3, 37)¹.

В статье «Нечто о привидениях» финальной является история Марианны Р., потерявшей своего друга, молодого человека, и которая «всею душою была к нему привязана» (10, 97). С удивительной психологической точностью Жуковский воссоздает «паралич, незапно охвативший душу» героини. «Состояние Марианны Р. не могло быть названо сумасшествием: в ней не было ничего расстроенного, она была тиха, смиренна, никого ничем не тревожила, но ни в ком и ни в чем не принимала участия и жила в кругу людей, как будто не примечая, что она с ними...» (10, 97). Затем Жуковский детально передает процесс внутреннего пробуждения героини в предчувствии встречи с любимым: «Я жду... он будет... он писал ко мне...» (10, 97). Совершается «освобождение души», «близкое пробуждение жизни», «полное воскресение жизни и с ним конечное отрешение души от тела – смерть» (10, 97).

История Марианны Р., конечно, не может быть аналогом судьбы булгаковской Маргариты. Но психологический рисунок состояния Маргариты после потери Мастера, ее ожидание, их соединение в иной жизни – все это

¹ Факты перекличек образов-мифологем Жуковского и Булгакова могут быть дополнены указанием на связь первого демонического героя русской литературы Аббадоны Жуковского из перевода отрывка поэмы «Мессиада» Клопштока и одноименного персонажа романа «Мастер и Маргарита» (гл. 22-я «При свечах» и 23-я «Великий бал у Сатаны»). Не касаясь вопроса о поэтике и философии этих образов, отметим особое значение в их характеристике испепеляющего взгляда и опустошенной души.

рождает естественные параллели. В 19-й главе романа («Маргарита») Булгаков с такой же психологической точностью, как и Жуковский, передает экзальтированное состояние героини, которая «проснулась с предчувствием, что сегодня наконец что-то произойдет. Ощувив это предчувствие, она стала его подогревать и растить в своей душе, опасаясь, чтобы оно ее не покинуло. – Я верую! – шептала Маргарита торжественно, – я верую! Что-то произойдет! Не может не произойти...» (213). Описание сна булгаковской героини и его толкование, где одна из мотивировок следующая: «если он мертв и поманил меня, то это значит, что он приходил за мною, и я скоро умру» (214), непосредственно соотносится с концом истории Марианны, ее встречей с мертвым женихом: «Вдруг глаза ее вспыхнули, руки стремительно протянулись к дверям, она вскрикнула громко: “Гофман!” и упала мертвая на пол» (10, 97).

Конец статьи Жуковского «Нечто о привидениях», философское послесловие к истории Марианны Р., следующий: «Что же такое смерть? Свобода, положительная свобода, свобода души: ее полное самоузнание с *сохранением* всего, что ей дала временная жизнь и что ее здесь довершило для жизни вечной, с *отпадением* от нее всего, что не принадлежит ее существу, что было одним переходным, для нее испытательным и образовательным, но по всей натуре ничтожным, здешним ее достоянием» (10, 98. Курсив Жуковского).

Эта концепция смерти-свободы у Жуковского неразрывно связана с феноменом эвтаназии, т. е. добровольного ухода из жизни как внутреннего освобождения. Интерес русского романтика к таинственным явлениям человеческой психики, связанным прежде всего с представлением о возможности самостоятельного существования духовной субстанции человека вне его телесной оболочки, пробудился рано. Еще в 1808 г. в журнале «Вестник Европы» (Ч. 38, № 6) он публикует отрывок из «Эвтаназии» Виланда под названием «Неизъяснимое происшествие» [21]. Мысль о встрече возлюбленных за гробом, о свободе человека после смерти – лейтмотивная в эстетике и творчестве Жуковского.

С сочувствием она была воспринята и автором «Мастера и Маргариты». Смерть для Мастера и Маргариты – это прежде всего свобода. В главе 32-й «Прощание и вечный приют» рефреном звучат слова о покое и свободе после смерти: «...он отдается с легким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна успокоит его» (366), «кто-то отпускал на свободу мастера, как сам он только что отпустил им созданного героя» (371).

Одновременно финал романа – реализация идеи эвтаназии, обоснованной в статье Жуковского «Нечто о привидениях». В заключительной главе Булгаков показывает преображение своих героев, говоря словами Жуковского, «самоузнание», «сохранение сущностного» и «отпадение здешнего достояния жизни» (10, 98). «...Она видела, – замечает Булгаков о Маргарите, – как меняется облик всех летящих к своей цели. Когда же навстречу им из-за леса начала выходить багровая и полная луна, все обманы исчезли, свалились в болото, утонула в туманах колдовская нестойкая одежда» (366). Странное на

первый взгляд превращение Коровьева-Фагота в «темно-фиолетового рыцаря», кота Бегемота в «худенького юношу», «демона-пажа» Азазелло в «демона безводной пустыни», изменения Мастера, Воланда естественны в мире эвтаназии, когда все оказались «в своем настоящем виде», «настоящем обличье» (367). В этом смысле финал романа генетически связан с романтической концепцией психологического двоемирия Жуковского, с его философией эвтаназии. «Вечный дом» булгаковских героев и «очарованное там» Жуковского – воплощение романтической мечты о покое и свободе, обретение своей сущности после смерти.

Традиция «романтического мастера» оказалась весьма живой в творческом наследии автора «Мастера и Маргариты». Эта связь важна для понимания концепции творчества, искусства, характерных и для Жуковского, и для Булгакова. Статья «Нечто о привидениях» в Полном собрании сочинений Жуковского (приложение к «Ниве»), которым скорее всего пользовался М. А. Булгаков, ибо другого столь полного в то время просто не было, предшествует статья-письмо к Н. В. Гоголю с характерным названием «О поэте и современном его значении». Она заканчивается стихотворным отрывком из драматической поэмы Жуковского «Камознс» – манифеста романтического искусства. Этот отрывок, находящийся на одной странице, в одном столбце с началом статьи «Нечто о привидениях», как бы предвосхищает финал булгаковского романа, с его темой бессмертия поэта и его творчества:

...Поэт, на пламени его
Свой факел зажигай! <...>
И пусть разрушено земное счастье,
Обмануты ласкавшие надежды
И чистые обруганы мечты <...>
Об них ли сетовать? Таков удел
Всего, всего прекрасного земного!.. <...>
Но не умрет живая песнь твоя;
Во всех веках и поколениях будут
Ей отвечать возвышенные души...
Поэт, будь тверд! душою не дремли!
Поэзия есть Бог в святых мечтах земли (10, 88).

Эти слова романтического мастера русской литературы получают свой отзвук в истории булгаковского Мастера, в пророческих словах: «Рукописи не горят!». Сам образ поэта – «воспламенителя великих дум», поэзии – маяка, «самим Создателем зажженного», пламени, факела, история Камознса, заключенного в сумасшедший дом, – создают реальный контекст такого отзвука¹.

¹ Хотелось бы обратить внимание на внутреннюю связь поэмы Жуковского «Камознс» и романа Булгакова. Атмосфера тюрьмы-сумасшедшего дома, соотношения героев-поэтов, великого мастера Камознса и его ученика Васко Квеведо с историей Мастера и Ивана Бездомного, торговца-прагматика Хозе Квеведо и доктора Стравинского – все это заслуживает специального разговора.

Так, статья Жуковского «Нечто о привидениях», рассмотренная как один из источников романа М. А. Булгакова «Мастер Маргарита», проецирует на мир булгаковского произведения целый комплекс идей, образов, настроений романтической поэзии.

Три встречи Булгакова с творчеством Жуковского далеко не случайны и не эпизодичны. Каждая из них обогатила писательскую манеру Булгакова-драматурга и романиста, выявила своеобразие его мировидения и генетическую связь с поэтикой русского романтизма. Система балладных лейтмотивов и символика образов «Певца во стане русских воинов» в «Беге», личность Поэта, друга и хранителя памяти Пушкина, летописца его последних минут в «Последних днях», нравственная философия и образная система «Подробного отчета о луне», «Странствующего жида», «Камознса», статьи «Нечто о привидениях» – все это живая традиция «Коломба русского романтизма» в творчестве М. А. Булгакова. И, может быть, в этом контексте восклицание в «Мастере и Маргарите»: «...о трижды романтический мастер!» – наполняется более конкретным историко-литературным и жизненным содержанием.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Об этом см.: *Чудакова М. О.* Булгаков-читатель // Книга : исследования и материалы. Вып. 40. М., 1980. С. 176–185.
2. Выражение Жуковского, его автохарактеристика в письме к А. С. Стурдце от 10 марта 1849 г. // *Жуковский В. А.* Собр. соч. : в 4 т. Т. 4. М.; Л., 1960. С. 664.
3. *Булгаков М. А.* Под пятой. Мой дневник. М., 1990. С. 33.
4. Об этом см.: *Янушкевич А. С.* Жанровый состав лирики Отечественной войны 1812 года и «Певец во стане русских воинов» В. А. Жуковского // Проблемы метода и жанра. Вып. 9. Томск, 1983. С. 3–23.
5. *Вольпе Ц.* Жуковский // История русской литературы. Т. 5. М.; Л., 1941. С. 369.
6. *Булгаков М.* Пьесы. М., 1986. С. 184. Далее цитаты из пьес Булгакова приводятся по этому изданию, с указанием литеры П и страницы в скобках (П. 184).
7. *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. : в 12 т. Т. 1. СПб., 1902. С. 51–53. Далее произведения Жуковского цитируются по этому изданию, с указанием тома и страницы арабскими цифрами. Это издание под редакцией, с вступительной статьей и примечаниями проф. А. С. Архангельского вышло в популярной серии приложений к журналу «Нива» и долгое время оставалось самым известным и востребованным у русского образованного читателя.
8. Об этом замысле Булгаков мог узнать из комментария Ц. Вольпе к «Суду в подземелье» (*Жуковский В. А.* Стихотворения. Т. 2. Л., 1940. С. 470).
9. *Корниенко Н. К.* К вопросу эволюции романтизма В. А. Жуковского : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Львов, 1978. С. 6.
10. См.: *Журавлева А. И.* Иронический катарсис: «Светлана» Жуковского и финалы Островского // Проблемы литературных жанров. Томск, 1987. С. 68–69.
11. См.: *Смелянский А.* Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1989. С. 174–176.
12. Дневник Елены Булгаковой. М., 1990. С. 86–87.
13. *Булгаков М.* Письма. Жизнеописание в документах. М., 1989. С. 334.
14. Там же. С. 336, 338.

15. *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. VII. М., 1955. С. 241.
16. *Дневник Елены Булгаковой.* С. 244.
17. *Вигель Ф. Ф.* Воспоминания. Ч. 3. М., 1864. С. 135–136.
18. См.: *Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. Л., 1969. С. 356–372.
19. *Булгаков М.* Избранное. М., 1988. С. 13. Далее текст романа «Мастер и Маргарита» приводится по этому изданию, с указанием страницы в скобках после цитаты (13).
20. Из переписки М. А. Булгакова с Е. И. Замятиным и Л. Н. Замятиной (1928–1936). Публикация В. В. Бузник // *Русская литература.* № 4. 1989. С. 182–183.
21. Об этом подробнее см.: *Реморова Н. Б.* Жуковский и немецкие просветители. Томск, 1989. С. 80–90.



Ф. П. Федоров
Латвия, г. Даугавпилс

«ГАМЛЕТ ВОСТОЧНЫЙ» КАК КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ МЕДИТАЦИЯ ГЕОРГИЯ АДАМОВИЧА

Поэтическое наследство Георгия Адамовича невелико: 165 стихотворений, составивших четыре сборника: «Облака» (1916), «Чистилище» (1922), «На Западе» (1933) и «Единство» (1967). Последний из них имеет подзаголовок «Стихи разных лет», который декларирует его избранный и в купе с названием итоговый характер. Разновременные создания образуют не только структурную целостность, но и утверждают *единство* личности, *единство* сознания, каким оно представляется автору на исходе жизни. Весьма существенно, что в итоговый сборник, состоящий из 45 стихотворений, не включено ни одно стихотворение из «Облаков» и всего лишь четыре стихотворения из «Чистилища». «Единство» – это поэтический автопортрет Адамовича, являющийся тем подведением жизненных итогов, которые предназначаются будущему. Другим автопортретом, только прозаическим, изданным в том же 1967 году, были «Комментарии», выдающийся образец русской литературно-культурологической эссеистики.

Одним из концептуальных, ключевых стихотворений «Единства» является стихотворение «Когда мы в Россию вернемся... о, Гамлет восточный, когда?», впервые опубликованное в 1936 г. и в 1939 г. включенное в сборник «На Западе».

Когда мы в Россию вернемся... о, Гамлет восточный, когда?
Пешком, по размытым дорогам, в стоградусные холода,
Без всяких коней и триумфов, без всяких там кликов, пешком,
Но только наверное знать бы, что вовремя мы добредем...

Больница. Когда мы в Россию... колыхнется счастье в бреду,
Как будто «Коль славен» играют в каком-то приморском саду,
Как будто сквозь белые стены, в морозной предутренней мгле
Колыхаются тонкие свечи в морозном и спящем Кремле.

Когда мы... довольно, довольно. Он болен, измучен и наг.
Над нами трехцветным позором полощется нищенский флаг,
И слишком здесь пахнет эфиром, и душно, и слишком тепло.
Когда мы в Россию вернемся... но снегом ее замело.

Пора собираться. Светает. Пора бы и двигаться в путь.
Две медных монеты на веки. Скрещенные руки на грудь [1].

В основе стихотворения контрапунктное развитие двух тем – темы возвращения («Когда мы в Россию вернемся...») и темы смерти. Четыре строфы – четыре этапа их взаимодействия и противодействия. Если в первой строфе доминирует тема возвращения, то четвертая, заключительная, поставлена под знак смерти.

I строфа. Тема возвращения разбита на несколько частных сем, которые можно свести к двум относительно крупным семантическим образованиям: 1) возвращение без «коней и триумфов, без всяких там кликов»; 2) возвращение «пешком, по размытым дорогам, в стоградусные холода». Эти семантические образования тождественны только на первый взгляд, внутренне они контрапунктны. Первое из них является откликом на первоначальное представление эмиграции о триумфальном возвращении – возвращении победителей, на «конях», под «клики» народа. Второе – мучительное возвращение пешком, возвращение побежденных, «блудных сыновей», и оно – единственно возможно, единственно реально; существенно, что 2-й и 3-й стихи, в которых говорится о характере возвращения, замкнуты в слове «пешком», поддержанном словом «добредем» в 4-м стихе. Кстати говоря, мотив возвращения «пешком» – один из весьма распространенных эмигрантских мотивов. Ф. А. Степун свои замечательные воспоминания «Бывшее и несбывшееся» заканчивает рассказом об отъезде в эмиграцию в 1922 г.: «Под окном мелькает шлагбаум. Куда-то вдаль, под темную лесную полосу отбегает вращаемое движением поезда, черное, среди только что выпавшего первого снега, шоссе... Вдруг в сердце поднимается страшная тоска – мечта, не стоять у окна несущегося в Европу поезда, а трусом плестись по этому, неизвестно куда ведущему, шоссе...» [2].

Чрезвычайно важно еще одно обстоятельство. Мысль о возвращении – в основе своей мысль здорового сознания, способного вступить в диалог (медитация лирического субъекта вызывает вопрос: «О, Гамлет восточный, когда?»). Но, тем не менее, предложение структурно и семантически не завершено; в строфе есть придаточное предложение, но нет предложения главного; придаточное времени (или условия) предполагает структуру «когда мы... то...»; предложение оборвано посередине; медитация завершена мно-

готовчим, потому что непредставимо то, что будет после возвращения; сознание заполнено одной идеей – идеей возвращения, и за пределы этой идеи сознание не движется. Более того, к незавершенному придаточному предложению времени (или условия) присоединено односоставное инфинитивное предложение, что окончательно разрушает нормативную грамматическую структуру. В этом смысле I строфа поражает своей неправильностью, своим алогическим характером, при всей определенности («Когда мы в Россию вернемся...») неопределенностью мысли, которая усиливается четвертым стихом – инфинитивным предложением: что значит «вовремя»? Вовремя – до смерти? Или вовремя – что-либо еще?

II строфа. С другой стороны, при всей неопределенности в стихотворении множество знаков, делающих его предельно определенным; одним из таких знаков является происходящее от строфы к строфе «сокращение» ключевой фразы «Когда мы в Россию вернемся...». Во II строфе она теряет слово «вернемся»; и тем самым возвращение утверждается как проблематичное, не менее значимо и другое: уже фраза I строфы «Когда мы в Россию вернемся...» своей незаконченностью конструирует «незаконченность» лирического героя, прерывание мысли и жизни, умирание. II строфа это умирание усугубляет 1) дальнейшим сокращением фразы и 2) констатацией «больницы» и «брета». Из сферы реальной медитации действие переводится в сферу медитации ирреальной. Возникает оппозиция: Россия, какой она видится здоровому сознанию (I строфа), и Россия, какой она предстает в «бреду» (II строфа). Первая: «размытые дороги», «стоградусные холода». Вторая: «“Коль славен” играют в каком-то приморском саду» и «Колышатся тонкие свечи в морозном и спящем Кремле». Кремль и приморский сад, скорее всего, петербургский, – совершенно естественная ассоциация.

И здесь необходимо сказать о знаменитом стихотворении М. М. Хераскова, начинающемся стихом «Коль славен наш Господь в Сионе...», и это в высшей степени знаковый текст. Стихотворение Хераскова, в 1790-е гг. «переложенное» Д. С. Бортнянским на музыку, до 1833 г. являлось неофициальным гимном Российской империи. Но и после 1833 г. «Коль славен...» вплоть до октября 1917 г. исполнялся как в войсках, так и в гражданском обществе. С 1856 г. куранты Спасской башни два раза в сутки – в 15 и 21 час – играли «Коль славен...». С другой же стороны, «Коль славен...» играли духовые оркестры в городских садах повсеместно в России. Наконец, гимн Хераскова – Бортнянского, столь значимый в русском мире более века, стал духовным гимном русской эмиграции, свидетельством ее веры в Россию и ее верности России.

Поэтический текст Хераскова в основе своей имеет Псалтирь, вплоть до прямых цитат. Псалтирь – религиозно-историческая книга, демонстрирующая мироощущение иудеев времен Вавилонского плена VI в. до н. э. (в 586 г. Навуходоносор завоевал Иерусалим, разрушил храм, переселил в Вавилон 10 тысяч иудеев). Плен с точки зрения истории был непродолжителен: в 538 г. в свою очередь пал Вавилон.

«В течение 538 г. до н. э. по древним караванным путям, пересекавшим обширную пустыню на западе Месопотамии, тянулись многочисленные группы людей. То не были обычные путники или торговцы; это был народ, возвращавшийся навстречу судьбе.

Население, отправленное из Палестины в Вавилонию после войн 597–586 гг., вопреки историческим прецедентам и всем ожиданиям, не утратило своих характерных черт» [3].

Псалтирь – это моление изгнанников.

Основные идеологемы Псалтири:

- 1) Плач о разрушении Иерусалима;
- 2) Молитва Израиля об избавлении от бедствий;
- 3) Взывание «страждущего» о Сионе;
- 4) Упования на Бога, хвала Богу на Сионе, Бог на Сионе велик.

Кстати говоря, псалом Давида (Песнь на реках Вавилона) – значительный фактор русской поэзии и культуры:

При реках Вавилона,
там сидели мы и плакали,
когда вспоминали о Сионе [Пс 137(136): 1–9].

Историко-культурное пространство России, сопряженное с Псалтирью, обретает мифологический статус, возводится в миф, не переставая быть предметом острого переживания как факт современной жизни.

Упоминая «Коль славен...», Адамович создает образ России, ее мерцательное пространство, со старинным гимном как семантическим ядром, «сердцем», более того, органически связывает духовное пространство России и эмиграции.

С другой стороны, «Коль славен» введен в локус больницы, который в 3-м стихе еще раз актуализируется «белыми стенами», но, в отличие от «больницы», они разомкнуты, проходимы, открыты для времени (утра) и пространства (Кремля). Более того, «больница», открывающая строфу, связана с «Кремлем», завершающим строфу, благодаря чему образуется единое пространство больницы – Кремля. «Тонкие свечи», которые «колышатся» в Кремле, – это свечи жизни, надежды, на что указывает «утро», точнее, вектор утра, его возможность, даже неизбежность, «мгла», при всем том, что эта мгла – мгла рассвета, о чем будет сказано в IV строфе, но, с другой стороны, это «морозная» мгла, а «морозная» входит в ряд «стоградусных холодов», холодов, выходящих за границу жизни, холодов смерти; в этот же ряд введен и Кремль, не только «морозный», но и «спящий», сон Кремля – это не сон жизни, но сон смерти, и «тонкие свечи» – это не свечи жизни, но поминальные свечи; «спящий» Кремль альтернативен «утру». Но главное, «тонкие свечи в морозном и спящем Кремле» соотносены глаголом «колышется» с «бредом»; и все эти видения – фантазмагория бреда, предутреннего, равнозначного предсмертному.

Россия «Коль славен» и Кремля – Россия бреда, Россия прошлого. И вся трагедия заключается в том, что лирический герой устремлен в Россию, которой *нет*. И «счастье» для него возможно лишь в бреду, благодаря предсмертным видениям.

III строфа сохраняет только самое начало фразы: «Когда мы...» – и Россия, и возвращение исчезают из картины сознания. «Когда мы...» – последний проблеск былого, жизни.

И здесь необходимо вернуться к началу стихотворения. В стихотворении два голоса, две точки зрения, сложные диалогические отношения. Один голос – голос лирического субъекта, внутренний голос. Другой голос – внешний, объективный, со стороны. Уже первая строка построена как диалог. Первый голос: «Когда мы в Россию вернемся...». Другой голос: «О, Гамлет восточный, когда?». Первая строка является моделью всего стихотворения. Во II строфе другому голосу бесспорно принадлежит констатация, ремарка «Больница». В III строфе другой голос становится доминирующим: «довольно, довольно. Он болен, измучен и наг». Но главное в другом. В III строфе происходит совершенно очевидное слияние двух голосов, которое выражено лексически: «над нами». Но слияние двух голосов – это не только объективация субъективного и субъективация объективного, это слияние судеб – двух, всех. Начиная со второго стиха III строфы, стихотворение строится на неразличимости голосов, от имени «мы». Доминирующей становится тема смерти: «слишком здесь пахнет эфиром, и душно, и слишком тепло»; и это «душно» и «тепло» противостоит «холоду» реальности и жизни – свидетельство надвигающейся катастрофы; «тепло» смерти – «холод» жизни. Тема возвращения еще раз звучит в заключительном стихе III строфы, звучит в полном объеме, но, возвращая к начальному стиху, фраза «Когда мы в Россию вернемся...» объявляет иллюзорной идею возвращения, ибо России – нет: «снегом ее замело».

«...Но снегом ее замело» – несомненная цитата Георгия Иванова, для которого тема снега является ключевой, в особенности в стихах 1930-х гг., в книге «Отплытие на остров Цитеру»; первый раздел является семантической целостностью, своего рода лирической трагедией. Но внутри этой целостности есть микрообразования, в частности, два стихотворения, являющиеся, используя термин Блока, семантическими «остриями» и представляющие собой диалогию, хотя и разделены значительной текстовой дистанцией, но сигналом их сближения, сцепления, соотносительности служит не только повтор пуантной идеологемы, но и тот факт, что более позднее по времени написания стихотворение в композиционной системе раздела предшествует более раннему на пять позиций.

Первое стихотворение (1932):

Замело тебя, счастье, снегами,
Унесло на столетья назад,
Затоптало тебя сапогами
Отступающих в вечность солдат.

Только в сумраке Нового Года
Белой музыки бьется крыло
– Я надежда, я жизнь, я свобода,
Но снегами меня замело.

Второе стихотворение (1931):

Это звон бубенцов издалека,
Это тройки широкий разбег,
Это черная музыка Блока
На сияющий падает снег.

...За пределами жизни и мира,
В пропастях ледяного эфира
Все равно не расстанусь с тобой!

И Россия, как белая лира,
Над засыпанной снегом судьбой [4].

«Счастье» первого стихотворения – это, конечно, судьба [5], но счастье-судьба идентична России, которую «унесло на столетье назад» и «затоптало сапогами» солдат, т. е. «замело снегами». Второе стихотворение семантически гораздо более мерцательно, алогично, чем первое, но особенно в контексте первого, хотя бы потому, что в нем судьба и Россия разъединены как категории, как субстанции; и «черная музыка Блока» «засыпала» «сияющий» снег судьбы. Россия же в качестве «белой лиры» (поэзии, мифа) – это верхнее, это небесное пространство.

Адамович, цитируя Иванова, вступает в полемику с его колеблющимся, «диалектическим» представлением о современной России; Адамович включает какие-либо «может быть», столь свойственные Иванову, тем более представление о России как надмирном пространстве «белой лиры», даже если эта «белая лира» тождественна «белой идее».

Но семантические импульсы Адамовича, в той или иной степени связанные с Ивановым или Ивановым порождаемые, идут еще дальше. Как хорошо известно, идеологема «снегом ее замело» восходит к Гумилеву, ко второй редакции (1921) стихотворения 1916 г. «Перед ночью северной, короткой...», в которой III строфа вводит мотив снега: «Тихий снег засыплет грусть и горе...», а VI, заключительная строфа завершена стихами: «Только бы скорей дорогу к раю / Милым, хрупким небом замело» [6].

Цитата из Гумилева, которым заканчивается III строфа стихотворения Адамовича, необходима как цитата Гумилева, точнее, цитата его гибели; судьба Гумилева – аргумент в пользу трагического исхода судьбы эмиграции.

В III строфе смерть героя, лирического субъекта, и гибель России слились воедино. И «трехцветный позор» «нищенского флага» – это отпевание «наш» и одновременно России.

IV строфа, благодаря «двустийному» характеру, графически обозначает прерывание, остановку жизни. Тема возвращения присутствует и в IV строфе, но присутствует как бред, как голос подсознания. Утро, представляющееся началом, *de facto* является концом; существенно, что «светает» смыкается с «предутренней мглой» Кремля. С другой стороны, «двигаться в путь» становится не чем иным, как движением в смерть. Последний стих – торжество смерти. «Каждая совершающаяся на земле жизнь, – писал Ф. Степун в «Мыслях о России», – раскрывает свой последний смысл только в образе уготованной ей судьбой смерти. Выражение каждого индивидуального лица, кому бы оно ни принадлежало, человеку ли, народу ли, эпохе ли, всегда тождественно выражению изживаемой им судьбы» [7].

Стихотворение Адамовича – поминальный плач по России и эмиграции.

И, конечно же, принципиально важна начальная характеристика лирического субъекта: «Гамлет восточный», – поддержанная всей логикой повествования, развития мысли. Концепция Гамлета восходит у Адамовича к широко распространенной в XIX веке концепции Гете: «Мне ясно, что хотел показать Шекспир: великое деяние, тяготеющее над душой, которой такое деяние не по силам. <...> Здесь дуб посажен в драгоценный сосуд, которому назначено было лелеять в своем лоне только нежные цветы; корни растут и разрушают сосуд.

Прекрасное, чистое, благородное, высоконравственное создание, лишённое силы чувств, без коей не бывает героев, гибнет под бременем, которое ни нести, ни сбросить ему не дано; всякий долг ему свят, а этот тяжёл не в меру. От него требуют невозможного, не такого, что невозможно вообще, а только лишь для него. Как ни извивается, ни мечется он, идет вперед и отступает в испуге, выслушивает напоминания и постоянно вспоминает сам, под конец почти теряет из виду поставленную цель, но уже никогда больше не обретает радости» [8]. Как и Гамлет у Гете, «Гамлет восточный» у Адамовича – это трагедия духовного величия и бессилия, трагедия цели и невозможности ее осуществления, невозможности не только внешней, объективной, но и внутренней, субъективной – чрезмерной рефлексии. В этом смысл первого стиха стихотворения. Повествовательность лирического субъекта потому и прервана, что она неопределенна, умозрительна, ей противостоит совершенно конкретный, деловой вопрос, вопрос, требующий ответа, но остающийся безответным: «Когда мы в Россию вернемся... о, Гамлет восточный, когда?» Вопрос предполагает действие, действие же невозможно, потому что возобладала рефлексия «блудного сына», тоска по России, которую «замело» снегом. И тогда остается единственный исход – смерть.

Совершенно определенное по мироощущению, стихотворение Адамовича «диффузно» по характеру его воплощения, прежде всего благодаря непроясненности голосов, их объединенной необъединенности. Диффузность, аллогичность, «беспомощность» является и заданием, и языком Адамовича.

В стихотворении, открывающем итоговую книгу «Единство» и являющемся своего рода *Ars poetica* Адамовича, сказано:

Сквозь отступленья, повторенья,
Без красок и почти без слов
Одно, единое виденье,
Как месяц из-за облаков.

То промелькнет, то исчезает,
То затуманится слегка,
И тихим светом озаряет,
И непреложно примиряет
С беспомощностью языка.

Задача Адамовича действительно заключена в воссоздании, воспроизведении «одного, единого виденья», мерцательного, колеблющегося в своих смыслах и границах, непроясняемого до конца.

Но утверждая «виденье» как импрессионистический по своей сути топос, Адамович одновременно сохраняет определенность контура, типа, образа. Лирический субъект охарактеризован через совершенно конкретную формулу: «Гамлет восточный», этой формулой введен в логические границы – границы конкретного человеческого типа, точнее архетипа. Стихотворение представляет собой как бы реконструкцию смутного, охваченного глубоким расколом («быть или не быть») мироощущения этого человеческого типа, этого архетипа европейского сознания.

Подобная структура характерна и для другого замечательного стихотворения Адамовича – «По широким мостам...», опубликованного в «Чистилище» (1922), а затем в последних двух сборниках – «На чужбине» и «Единство».

По широким мостам... Но ведь мы все равно не успеем,
Эта вьюга мешает, ведь мы заблудились в пути.
По безлюдным мостам, по широким и черным аллеям
Добежать хоть к рассвету, и остановить, и спасти.

Просыпаясь, дымит и вздыхает тревожно столица.
Рестораны распахнуты. Стынет дыханье в груди,
Отчего нам так страшно? Иль, может быть, все это снится,
Ничего нет в прошедшем, и нет ничего впереди!

Море близко. Светает. Шаги уже меряют где-то,
Но как скошены ноги, я больше бежать не могу.
О еще б хоть минуту! И шелкнул курок пистолета,
Все погибло, все кончено... Видишь ты – кровь на снегу.

Тишина. Тишина. Поднимается солнце. Ни слова.
Тридцать градусов холода. Тускло сияет гранит.
И под черным вуалем у гроба стоит Гончарова,
Улыбается жалко и вдаль равнодушно глядит.

I и II строфы – при всей определенности речевых и сюжетных микро-структур – это стихия неопределенности, ибо очевидной является сюжетность стихотворения, но сюжет тем не менее не обозначен – ни названием, ни другими указаниями. Есть петербургский контур («По широким мостам», «по широким и черным аллеям»), но прежде всего констатация: «столица»), странный бег во имя того, чтобы кого-то спасти, и глубокое внутреннее смятение («Но ведь мы все равно не успеем»), и вереница вопросов, восклицаний, рефлексия: «Отчего нам так страшно? Иль, может быть, все это снится. Ничего нет в прошедшем, и нет ничего впереди!» III строфа указывает цель этого бесконечного и мучительного бега: место дуэли, но, опять же, что это за дуэль, не сказано, хотя догадка и возникает. Событийная система в III строфе завершена: добежать, спасти – все равно не успеем – «я больше бежать не могу» – «И шелкнул курок пистолета, Все погибло, все кончено... Видишь ты – кровь на снегу». И лишь только IV строфа благодаря названной Гончаровой (Пушкин так и не назван) проясняет, что странный бег – это бег к Черной речке, и эта трагическая катастрофа – гибель Пушкина. Подобно Гамлету, названная Гончарова неопределенность скрепляет в целостность, вводит в границы конкретной историко-культурной ситуации, но в то же время размытость акварельно-импрессионистического образа сохраняется.

Адамович, как поэт сформировавшийся в Цехе поэтов, под непосредственным влиянием Гумилева, в зрелом творчестве предстает как поэт ощущения и впечатления. И в этом отношении Адамович отличен от акмеизма. Если акмеизм – это рисунок, это картина, это план, классическая ясность и определенность, то Адамович – это борьба мотивов в импрессионистическом потоке чувствований и ощущений. Но связь с акмеизмом тем не менее очевидна; она – в культуре мысли и слова, в первостепенной важности цитации и подтекста, в мышлении культурными архетипами.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Адамович Г. Единство: Стихи разных лет. Нью-Йорк, 1967. С. 22–23.
2. Степун Ф. А. Бывшее и несбывшееся. СПб.; М., 1994. С. 627.
3. Рот С. История евреев с древнейших времен по шестидневную войну. Иерусалим, [б. г.]. С. 55.
4. Иванов Г. Стихотворения. СПб., 2005. С. 269, 271.
5. См.: Арьев А. Ю. Примечание // Иванов Г. Стихотворения. СПб., 2005. С. 483–713.
6. Гумилев Н. С. Стихи. Письма о русской поэзии. М., 1989. С. 337.
7. Степун Ф. А. Сочинения. М., 2000. С. 238.
8. Гете И. В. Собрание сочинений : в 10 т. Т. 7. М., 1978. С. 199.



Н. В. Барковская
г. Екатеринбург

«И НАГОТУ СЕСТРОЮ НАЗОВИ...»: О ЛИТЕРАТУРНОЙ РЕПУТАЦИИ БОРИСА БОЖНЕВА

Поэзия Б. Божнева (1898–1969) не так давно пришла к современному читателю. В 1987–1989 гг. в США под редакцией Л. Флейшмана был издан двухтомник произведений поэта, положенный в основу двух его российских сборников: «Борьба за несуществование» (СПб.: ИНАПРЕСС, 1999, составитель С. Иванова) и «Элегия эллическая» (Томск: Водолей, 2000, составитель Н. Мельников). Современники Б. Божнева отзывались о его творчестве, мягко говоря, неоднозначно. Авторы отзывов на первую книгу Божнева «Борьба за несуществование», вышедшую в Париже в 1925 году (за исключением В. Набокова и Н. Берберовой, – М. Ганфман, Е. Зноско-Боровский, С. Яблоновский, Г. Струве) расценили эту книгу как скандал, прикрепив к ней ярлык «писсуарная поэзия», «грязная порнография». Второй упрек, адресованный Божневу, – «сальеризм», т. е. сделанность стихов, виртуозность техники при лирическом бездушии. В наши дни дань поэту «писсуарности» по-прежнему признается, но оценивается теперь по-другому. Так, Е. Лесин считает, что в постмодернистской литературе действительно наступил век Божнева («розово-розовины»), а С. Иванова полагает, что низкие детали позволяли Божневу говорить о самом сокровенном.

Можно найти удивительно много перекличек с творчеством Божнева у современных поэтов. Так, знаменитый сонет Г. Сапгира «Она» (о рубашке, которая «не по любви, а с отвращением чужое тело обнимала») напоминает образ из стихотворения Божнева:

Закройте шкаф... О, бельево сквозняк...
Как крепко дует ветер полотняный...
Да, человек раздевшийся – бедняк,
И кровь сочится из рубашки рваной.

Мне кажется, что эти рукава
Просили руку у веселых прачек,
Что эта грудь, раскрытая едва,
Сердечко накрахмаленное прячет... [1]

Прием неполноты слов в надписи на статуе, закрытой туманом:

Я для тог без рук до пле
Чтоб нежн и ранящ длань
Не прикаса боль ко мне нич... (99), –

повторится в сонете Г. Сапгира «Фриз разрушенный».

Стихотворение Божнева:

А, Б, В, Г, Д,
1, 2, 3, 4, 5...
Старости школа, о, где –
Время учиться опять.
Е, Ж, З, И, К,
6, 7, 8, 9, 0...
Муза, скамью старика
Ныне занять мне позволю (43), –

напоминает и «школьные» стихи В. Павловой, и «Стишие арифметическое» А. Левина. Божневское сравнение «И строки, словно птицы в клетке, / Столь зримо-сладостно поют» (167) перекликается со стихотворением Е. Шварц «Башня, в ней клетки», в котором строфа уподобляется клетке с птицами.

Подобных перекличек можно найти очень много, за каждой из них – свой историко-литературный сюжет. Во всяком случае, это доказывает созвучие творчества Божнева нашей эпохе. Но справедлива ли устоявшаяся репутация этого поэта?

Прежде всего, пресловутая деталь (писсуар) в поэтическом мире Божнева не преследует целей эпатажа, как, скажем, у М. Дюшана. Ее упоминание встречается в произведениях целого ряда «русских парижан», поскольку это столь специфическое место, где человек остается один, он отгорожен от толпы, что было важно для эмигрантов, с их комплексом экзистенциальной бездомности. Свет и вода – атрибуты этого места – имеют устойчивую мифопоэтическую семантику жизни, посреди окружающей тьмы и камня. Б. Поплавский восклицает в романе «Аполлон Безобразов»: «Милый, милый Париж! И вдруг я вспомнил один писсуар, который в розовом сумраке весеннего заката так красиво горел зеленоватым огнем на углу бульвара Пастера под пышно-ядовитой зеленью каштанов, и сердце перевернулось в моей груди» [2]. Герою «Парижской поэмы» В. Набокова в журчании писсуара чудится «судьба и альпийское нечто» [3]. Уличный туалет создает иллюзию приватного, сугубо индивидуального, замкнутого пространства, где человек освобождается от социальных ролей, остается наедине с собой. Мотив телесного занимает большое место в поэзии Божнева. Концепция человека у этого автора не сводится к дуализму тела и души или к триаде тело – душа – дух. Человек у Божнева предстает многослойным, наподобие матрешки, ядра со множеством скорлуп – как в анатомическом атласе или в духе сюрреалистической стереометрии С. Дали.

На деревянное яйцо
Кустарное мы не похожи,
Хотя живое взяв лицо
И разберем его и сложим,

И как за скорлупой яйца
Находят пестрые скорлупы,
За умным выступом лица
Есть выступ маленький и глупый...

Второе в первом, во втором
Лицо тупеющее третье,
И, словно шарик за шаром,
За лбом костлявый лобик встретим... (34)

У современной поэтессы Е. Шварц есть стихотворение «Элегия на рентгеновский снимок моего черепа», там череп трактуется как «пупок духа». Божнев постепенно снимает покровы, причем, с любимого лица – одежду, кожу, мышцы, а за этими «скорлупами» – «преравнодушные пустышки». Может быть, речь идет о том, что за социальным имиджем, этикетным поведением (личинами) таится мертвенное равнодушие. Но можно истолковать стихотворение и по-другому, в духе своеобразно витализма: для души необходима горячая плоть, живое тело, скелет (костяк) – это мертвый остов; когда умирает тело, отлетает душа. В любовных объятиях «то тело нежное сожмет душа», «то душу тело нежное сожмет» (103).

С ощущением тела в поэзии Божнева связан мотив слепоты: зрение отражает только внешнюю оболочку, плоть познается наощупь. Не случайно в «Элегии эллической» дважды упоминаются «незрячие уста» богини (мраморной статуи), тут важен и буквальный смысл – застывшая в веках улыбка статуи, и переносный, т. к. уста и не могут быть зрячими, это орган вкусовых и тактильных ощущений и, главное, орган речи. Поэзия чувственна, поскольку артикулируется телесно.

Зрение обманчиво, когда отражает только внешность («Твой воротник, как белые стихи...», 21). Зрение правдиво, когда уподобляется рукам, наощупь познающим тело (зрение слепых); традиционно такой «раздевающий» взгляд считался неприличным, но у Божнева он – милосерднее зрение внешнего.

Поскольку душа немислима без тела, то становится возможным обнажить душу из-под верхних покровов, шелухи одежды (социальной роли, этикета и т. п.):

И наготу сestroю назови,
Чтобы чужой души почуять братство (102).

Обнаженным предстает человек перед Богом («Я прел тобой, застенчивый и голый», 20).

Такое отношение к телу восходит к античной традиции. В цикле «Альфа с пеною омеги» Божнев противопоставляет языческую наготу природы и христианские покровы-полотна, скрывающие тело. Море прочитывается как метафора любви – души – мироздания, в границах греческого алфавита.

Как лилия, что сеет и что жнет,
Вдали сияет парус белоснежный...
И христианства полотно соткет
Средь наготы языческой, безбрежной...

И соткано... И все ж – обнажено...
И в наготу языческую канет...
И бедное нагое полотно
Роскошные с собой уносит ткани... (64)

Нагота трактуется в поэзии Божнева как первооснова, как творящая субстанция мира, как «нагой слух» (66), который улавливает «гул зловеший», «угрюмый гул» тютчевского хаоса прародимого («*Silentium sociologicum*»), т. е. гул политических, социальных, культурных катастроф первой трети XX в. «Божественная стихия» (Дух музыки, основа искусства) искажена громом «больного века», поэтому следует хранить молчание в этой «громо-всемирности», которую создают:

Интернационалы голосов,
Как нечленораздельные калек
Каких-то многостранных языков (59).

«Божий перст» молчания «смежит земных глаголов вежды»; «пророк», в трактовке Божнева, должен утратить зрение – слух – голос, чтобы воспринять «первозвук», Логос: «Един язык не ведает одежды» (60).

Итак, нагота являет истинную суть природы, культуры, человека, искусства, языка. В поэтическом мире Божнева она сродни нагоде античной статуи, нагоде целомудренной (ср. у Ахматовой: «...ей весело грустить, / Такой нарядно-обнаженной»). «Элегия эллическая» уже своим названием отсылает к «Скорбным элегиям» Овидия, поэта, оказавшегося в изгнании из-за крамольной «Науки любви», а по существу, ставшего жертвой политических интриг [4]. Божнев, подобно Овидию, стремится упорядочить внутренние переживания, представить их в гармоничной внешней форме, в классических пропорциях, «золотом сечении» античной статуи (ср. в романе Мережковского «Воскресшие боги» Леонардо да Винчи, в отличие от других, испытывает не страх и не соблазн при виде статуи Афродиты, откапываемой из земли, а наслаждение от верности математических пропорций). В «Элегии эллической» святотатство и таинство любви показано в ореоле разлуки и смерти («Твои уста истлеют без моих...»). Любовь прежде смерти погружает героя во мрак, в беспамятство, в мгновенное самозабвение (над ними – стрела мгновения). Но невещественное получает запечатленный, изваянный облик (лунный свет, например, спадает с ложа, отброшенный рукой, рука лежит, как изваянье). Над влюбленными – античная богиня с вечной улыбкой на незрелых устах. Только «полуоткрытый стих» может сохранить поцелуй, только поэзия сохранит то бессмертное, что присутствует в земной страсти:

Лицом к лицу встречает смертных страсть.
Но вечная любовь встречает в профиль... (103)

Но скандальная репутация Божнева все же имела некоторые основания в его поэзии. Для него характерна двусмысленность, мерцающий, метафорический смысл, игра разными значениями многозначных слов. Например, двусмысленно утверждение «Един язык не ведает одежды»: 1) праязык, единый для всех (до вавилонского столпотворения), божественный Логос, 2) язык как орган в полости рта, орган, который «не ведает одежды» и который неприлично показывать. Выражение «полуоткрытый стих» ассоциируется и с полуоткрытыми в поцелуе губами (ибо описывается свидание влюбленных), и с не вполне ясным, не вполне откровенным стихом, т. е. прикровенным, полуоткрытым. Таких примеров можно привести достаточно много.

В результате, при известной сухости («сальеризме») поэтической ткани, у Божнева все время мерцает какой-то дразнящий, прикрытый, потаенный смысл. Такой принцип характерен для образности нашего времени, он проявляется и в рекламе, нередко имеющей эротический подтекст, и в поэзии. Так, лауреатом премии «Триумф» в 2005 г. стала М. Степанова, автор книги стихов «Физиология и малая история». В одном из ее стихотворений образ газеты, раздвигающей полосы на столе, как складки государственного флага, имеет не только прямой, но и переносный смысл, в частности, мотив политической изнасилованности [5]. В какой-то степени утверждение о том, что наступил «век Божнева», справедливо. Добавим только, что само понятие порнографии сегодня теряет свою однозначность. Так, К. Медведев полагает, что порнография – это боль и последний оплот того мира, в котором мы живем, напоминание о мире, уходящем от нас, желание прикрыться жалкими ветхими рубищами *идей* [6].

Избранные нами тексты показывают, что культурное наследие Б. Божнева далеко не исчерпало свой потенциал.

Примечания

1. Божнев Б. Элегия эллическая. Томск, 2000. С. 19–20. Далее страница указывается в скобках в тексте статьи.
2. Поплавский Б. Аполлон Безобразов // Юность. 1991. № 2. С. 50.
3. Набоков В. Стихотворения и поэмы. М., 1991. С. 276.
4. Гаспаров М. Л. Овидий в изгнании // Овидий. Скорбные элегии. М., 1978. С. 205, 207.
5. Степанова М. Физиология и малая история. М., 2005. С. 74.
6. Медведев К. Вторжение. М.; Тверь, 2002. С. 81–83.



И. З. Белобровцева
Эстония, г. Таллин

МАРГИНАЛЫ ИЗ «НЕЗАМЕЧЕННОГО ПОКОЛЕНИЯ»: А. ВЕТЛУГИН И Л. ЗУРОВ

Настоящая статья является продолжением моего исследования того, что у архитекторов называется фоновой застройкой [1], т. е. речь идет не о выдающихся мастерах слова русского зарубежья, но о литераторах маргинальных, которым не удалось пробиться ни в первый ряд, ни даже в обойму. Если говорить о высоком статусе писателя или писательском успехе, то их опыт можно считать отрицательным, их писательскую стратегию – несостоятельной, но и то, и другое чрезвычайно показательно, как если бы они отразили то, чего обычно исследователь не отмечает. Иными словами, это ответ на вопрос: каких принципов не нужно было придерживаться, чтобы стать ценным писателем, да и вообще обрести статус писателя.

Речь, разумеется, идет о писателях т. н. «незамеченного поколения», представляющего одну из наиболее интересных и богатых страниц в истории русской литературы. При серьезном интересе исследователей к литературе и культуре русского зарубежья творчество «младших эмигрантов» до сих пор изучено недостаточно. Можно выделить два корпуса посвященных им работ. Это, во-первых, критические статьи, написанные их современниками синхронно с публикацией произведений или изданием книг; и, во-вторых, мемуары, диссертации, научные труды, осмысляющие их место в истории русской литературы и культуры XX века, написанные значительно позже.

Более системно изучено творчество В. Набокова, Б. Поплавского, Г. Газданова. Создано несколько библиографий литературы русского зарубежья. Не так давно творчество и бытовое поведение писателей «незамеченного поколения» было впервые рассмотрено канадским исследователем Леонидом Ливаком [2] в контексте их корреляции с литературой французского модернизма.

Именно ориентация на французских модернистов, усвоение их опыта, их концепта литературы были характерны для большинства «младших» эмигрантов первой волны русской эмиграции – не случайно в книге Л. Ливака упомянуты едва ли не все литераторы «незамеченного поколения», те, кто нарочито отталкивался от поколения старшего в стремлении создать иную русскую литературу. Влияние культуры страны проживания проявилось в их творчестве главным образом в 1930-х годах.

Однако уже десятилетием раньше некоторые из них избрали иной путь, нежели усвоение опыта литературы и искусства страны проживания, и по

разным причинам в нашем сегодняшнем представлении оказались маргиналами среди своих ровесников, никаким образом не обнаруживая в своих произведениях воздействия французского модернизма. Это обстоятельство не только выделяет их из плеяды ровесников, но, свидетельствуя о разнообразии художественных поисков «младших» эмигрантов, побуждает к их изучению, несмотря на малосущественный статус этих авторов в современном осознании литературного наследия русского зарубежья.

Статья посвящена двум прозаикам, по разным причинам оставшимся в стороне от основной линии формирования «незамеченного поколения», – это А. Ветлугин и Леонид Зуров. Их писательские стратегии, их представления о миссии писателя, выработка и осознание ими собственного поведенческого кода полярно противоположны, и в то же время они, каждый в своем семантическом поле, могут считаться предельно ярким выражением некоторых явлений, уже привычно связываемых с творчеством русских литераторов-эмигрантов. Из посвященных им объемных работ я извлекла только две характеристики, многократно заявленные литературой русского зарубежья как ее опознавательные знаки: во-первых, охранительная природа творчества, т. е. припадание к истокам, и, во-вторых, пристрастие к «человеческому документу». На примере писательских стратегий двух литераторов русского зарубежья я попытаюсь показать их неудачи в ориентации на эти знаки, неудачи, которые происходили именно из-за их подлинно серьезного отношения к этим знакам и стремления дойти в избранной писательской стратегии до предела.

Вот краткие характеристики обоих «маргиналов».

Владимир Ильич Рындзюн (1897–1953), писавший под псевдонимом А. Ветлугин [4], – автор нескольких публицистических книг и единственного романа – учился на юридическом факультете Московского университета; с 1916 г. сотрудничал в газете анархистов «Жизнь». Seriously образован: отличное знание языков, литературы, философии. После революции уехал на юг, сотрудничал в газетах Доброармии. В 1920 г., оказавшись в Константинополе, пишет в августе Дон Аминадо, тот просит о помощи А. Куприна и «через месяц» Ветлугин оказывается в Париже¹.

Там он сотрудничает в газете В. Л. Бурцева «Общее дело», в начале 1922 г. переезжает в Берлин. В июне 1922 вместе с С. Есениным и А. Дункан в качестве переводчика уезжает в Америку, где работает вначале сотрудни-

¹ Сделать это было совсем непросто – ср. историю Г. Гребенщикова: «В Константинополе Г. Гребенщиков пробыл до середины декабря 1920 года. “Три месяца в Константинополе я хлопочу о визе на Париж... Я, имеющий письменные рекомендации ряда сановников, министров, знаменитых писателей – в течение трех месяцев добился лишь того, из Парижа мне ответили: “Подождите”». Это строки из очерка “Из Константинополя” – первого из цикла “В Африку” (Путевые очерки Георгия Гребенщикова). Очерк был отправлен в редакцию газеты “Общее дело” в конце декабря 1920 года во время стоянки парохода в греческом порту Наварино, а опубликован уже в конце января 1921 года» (Корниенко В. К. Георгий Гребенщиков – беженец из советской России. URL: <http://Grebensch.narod.ru/refugee.htm>).

ком, а затем редактором русскоязычной нью-йоркской газеты «Русский голос», затем перебирается в Голливуд, где выступает в качестве продюсера двух фильмов и становится заведующим сценарным отделом на киностудии Метро-Голдвин-Майер. Умирает 15 мая 1953 г. [4].

Леонид Федорович Зуров (родился в 1902 г.), несмотря на несколько работ, посвященных его жизни и творчеству [5], известен больше как полукриминальный персонаж фильма «Дневник жены писателя» Гуров, с которым у прототипа очень мало общего. Родился в г. Остров; трехлетним ребенком потерял мать, покончившую жизнь самоубийством. В 16 лет под влиянием отца записался добровольцем в Северо-Западную армию. Участвовал в походе на Петроград, перешел границу по Нарове. Дважды был ранен, дважды болел тифом. После выздоровления какое-то время работал санитаром в военном госпитале, затем уехал в Ригу, где окончил гимназию. В 1928 г. рижское издательство «Саламандра» выпускает его первую книгу «Кадет» и почти сразу же вторую – «Отчина», о Псково-Печорском монастыре. «Кадет» приветствовали в своих статьях Ю. Айхенвальд, И. Шмелев, К. Зайцев, П. Пилюцкий и многие другие. И. Бунин также написал хвалебную рецензию, а затем пригласил Зурова в Париж, обещая ему содействие в поисках работы, позволяющей писать. В конце 1929 г. Зуров приехал к Буниным в Грасс и – с перерывами – прожил в семье Буниных до смерти В. Н. Буниной в 1961 г. По ее завещанию он стал наследником архива Буниных.

А. Ветлугин дебютировал как яркий и талантливый публицист, известно о его намерении выпустить подряд три романа, известны даже их названия¹, но свет увидел только один, «Записки мерзавца». Судя по тексту романа, Ветлугин, явственно ощущавший агонию и гибель старого мира, выстраивал свою писательскую стратегию, выбирая роль «собираателя осколков». При этом размеры игровой площадки Ветлугина обозначались его собственной жизнью.

Возможно, понять это современникам мешал выстроенный Ветлугиным собственный образ циника. Его цинизм, который казался абсолютным, породил даже соответствующее словечко «ветлугинщина», которое было в ходу у эмигрантов в Берлине и обозначало высшую степень наплевизма на все системы жизненных ценностей [6]. Дружба с А. Н. Толстым, как и сотрудничество в сменовеховской газете «Накануне», снижали статус Ветлугина-писателя. Свидетельством тому – два фрагмента «Европейских частушек», опубликованных в газете «Руль» в конце мая 1922 г.:

¹ В письме Дон Аминадо в феврале 1922 г. Ветлугин называл их: «...пишу памфлеты и романы и продаю их на корню. Содержание их неважное, а названия первый сорт. Судите сами: “Записки мерзавца”, “Лицо, пожелавшее остаться неизвестным” и “Иерихонские трубачи”» (цит. по: Дон Аминадо. Наша маленькая жизнь. М., 1994. С. 665). Издан был только первый из названных романов; название третьего стало заглавием первой главы изданной в Берлине книги Ветлугина «Герои и воображаемые портреты». О выходе романа «Лицо, пожелавшее остаться неизвестным», сообщалось в рекламных объявлениях берлинских газет в 1922 г.

Мой миленок в «Накануне»
Служит матушке-коммуне –
Здесь в Берлине этот грех
Называют сменой вех.

Если этот фрагмент одинаково можно отнести и к Толстому, и к Ветлугину, то следующий, без сомнения, имеет в виду только нашего героя:

Все себя совсем раздели,
Ходят и без трусиков –
Кто был раньше в «Общем деле»,
Стал почти что Кусиков.

Частушка намекает на широко рекламировавшийся вечер в берлинском Доме искусств, получивший название «вечер трех каторжников», или «трех негодяев». Этими тремя были Есенин, изображавший темпераментного черкеса Кусиков и Ветлугин, который, согласно анонсу газеты «Накануне», должен был говорить о «голых людях» и «сентиментальных убийцах» и якобы обещал раздеться на сцене. Однако, судя по статье в газете «Руль», «кандидат прав Ветлугин <...> успел только сказать, что он голый. Шумный хохот собравшихся приостановил его излияния, так что публика не могла узнать дальнейший ход мыслей почтеннейшего кандидата в этом направлении» [7].

Вряд ли уравнивание в талантах с Кусиковым могло оскорбить Ветлугина – он быстро и радостно сблизился и с Кусиковым, и с Есениным и даже посвятил им обоим свой первый и единственный роман «Записки мерзавца».

Роман был стилизован под очередной «человеческий документ»: именно так, как повествование, в пределе тяготеющее к автобиографическому произведению, «Записки мерзавца» восприняли и критики. Любопытный факт: эмигрантская и советская критика сошлись во взгляде на этот роман: это не шедевр, но «показательное» произведение. Василевский (Не-Буква) выступает как обвинитель: «Во-первых, что может быть современнее и злободневнее, чем книга “Записки мерзавца” в наши дни. Во-вторых, А. Ветлугин – талантлив и чем-то показателен, может быть, даже симптоматичен для нашей эпохи» [8]. Ему вторит в советской печати Р. Головин: «...за ней <за этой вещью> остается значение попытки весьма сведущего человека нарисовать картину душевного разложения целого слоя “зеленой молодежи”, которую старые деятели “того берега” склонны считать продолжателями своего обреченного дела» [9].

Роман Ветлугина не так прост, чтобы отождествлять его с обычным эмигрантским «человеческим документом», о котором Набоков в рассказе «Красавица» мимоходом говорит: «Все было в полном согласии с эпохой: мать умерла от тифа, брата расстреляли, – готовые формулы, конечно, надоевший говорок...» [10]. У Ветлугина на поверхности текста все, возможно, выглядит именно так, но имплицитно идет игра с русской литературой, которую, не поняв, восприняв как примитивное эпигонство и эклектику, отметил

в рецензии Роман Гуль, говоривший о стилистической разорванности, о том, что иные фразы взяты напрокат от Григоровича, другие от Ника Картера и т. д. [11]. Понятно, однако, что Ветлугин выстраивает таким образом роман сознательно, в нынешнем контексте мы сказали бы о постмодернистской сущности «Записок мерзавца», об архитектонике «готовых блоков», «оптике двойного зрения» и т. п. Но сам Ветлугин эту конструкцию обозначил как «преемственность мысли», которая кратко может быть сформулирована так: Достоевский – Блок – Ветлугин. Речь идет не о мании величия, не об уравнивании себя с гениями – скорее это поиск опоры, единственного, непоколебимого начала, каким представлялось автору русское слово.

«Записки мерзавца» изобилуют деталями, призванными напомнить о романах Достоевского. Приведу лишь два-три примера. Само название, разумеется, вопиет об отсылке к «Запискам из подполья», не только в жанровом отношении. Повествователь у Достоевского именно так себя и характеризует: «...потому что я мерзавец, потому что я самый гадкий, самый смешной, самый мелочной, самый глупый, самый завистливый из всех на земле червяков». К «Запискам из подполья» восходит еще одна весьма красноречивая деталь в романе Ветлугина, хотя и в несколько осовремененном виде. Очнувшись от кошмарного сна, в котором герой оказывается убийцей, он думает: «Довольно снов! Надо бежать, надо жить, надо спастись от этой выпирающей пружины дивана. Еще ночь-другая, и пружина пронзит мне спину и, пожалуй, найдет путь к самому сердцу» [12]. Герою-рассказчику Достоевского диван тоже доставляет немало страданий своим видом, особенно ужасая его в преддверии прихода любимой женщины: «А клеенчатый диван-то мой, из которого мочалка торчит!»

На поверхность текста имя Достоевского так и не выведено, хотя Ветлугин упоминает одного из персонажей «Идиота», почти ритуально обставившего свое неудавшееся самоубийство: «Я отмалчивался, полагая, что если хочет человек пулю в лоб пускать, то нечего медлить и разыгрывать новейшего Ипполита» (376). Именно с Ипполитом связана одна из самых ярких деталей «Записок мерзавца» – «...необычное одеяло. Стеганое, зеленого шелка» (349), которое принадлежит новому знакомцу главного героя Быстрицкого, французскому офицеру из русских эмигрантов Луи. Напомню, что в романе «Идиот» Ипполит Терентьев в предсмертном письме описывает свой кошмарный сон: действие происходит в комнате, где стояла его «кровать, большая и широкая и покрытая зеленым шелковым стеганым одеялом».

Луи самоубийство вполне удастся, более того, Ветлугин делает зеленое шелковое одеяло своеобразным знаком смерти: прежде чем уснуть, Луи просит принести ему «зеленое одеяло» (352). А самому Быстрицкому под воздействием наркотика снится сон: «...откуда-то, не то с потолка, не то из-за колоний насмешливый голос приглашает: “Говорите и получите одеяло!” – “Какое одеяло?” – “Такое самое, зеленое, стеганое”. – “Да зачем мне одеяло?” – почти плачу я. – “Да уж затем. Говорите, говорите...”»

Я прихожу в отчаяние; от ужаса, от ярости хочется кинуться и загрызть крикуна» (там же).

Одеяло переживает героя: в предсмертной записке Луи просит сослуживца «последить, чтобы мое зеленое одеяло переслали няне в Амьен» (353). Примечательно, что на вопрос о причинах его самоубийства Быстрицкий получает следующий ответ: «Вы ж читали: просит передать зеленое одеяло няне» (Имеется в виду, что кроме этого в предсмертной записке не было ни слова, а стало быть, самоубийство не мотивировано; 354)¹.

Однако если Достоевский – постоянный подтекст «Записок мерзавца», то с Блоком все обстоит иначе. Еще в 1916 г. в рецензии на второе издание стихотворного сборника О. Мандельштама «Камень» Ветлугин отмечал у рецензируемого автора и некоторых других поэтов «отсутствие вкуса к жизни, истинного, “переливающегося” лиризма, постоянно встречающегося у символистов “первого призыва” (Бальмонта, Блока и др.)».

Об отношении общепризнанного циника Ветлугина к Блоку можно судить по его письму Дон Аминадо от 12 августа 1921 года.

«Дорогой Аминад Петрович!

Мы все смеялись, пили, ели, гуляли, имели дела с <зачрк>, а тем временем умер Александр Блок. Никакое другое событие, ничья другая смерть (включая самых близких людей) не могла бы произвести на меня такого тягостного впечатления. Так глупо, так ненужно все: и рю де Ла Помп, и фельетоны всех ... <зачрк> собачьих, и Лонгфелло в переводе и с предисловием Бунина. Представляю себе старую психопатку Гиппиус – что ж, она, надо думать, довольна. Многие хотелось бы написать об А. А., но это уже в будущей книге. Вот не воображаемый портрет! <Имеется в виду название книги любимого писателя Ветлугина Уолтера Патера «Воображаемые портреты» – И. Б.> Для «Общего дела» написал статью на завтра («Жизнь без начала и конца...»), но недоволен ей; наспех, на краешке стола, зная, что не поймут и т. д. Не знаю, попалась она Вам или нет?

Факт тот – на глазах 150 000 000 сифилиток, воров, убийц, онанистов, сумасшедших умер человек, ради которого стоило прощать Россию, умер попросту от голода. Цинга! Представляете, что это значит? Опухшие десны, скулы, выпадающие зубы... А Пиппа все пляшет, и мы все пишем о Кутепове, Врангеле, Денисове и думаем, что это кому-нибудь нужно».

Впоследствии упомянутый в письме очерк без названия, как одна из составных частей главы «Последняя метель», был включен Ветлугиным в книгу «Третья Россия». В нем нет и тени цинизма, с каким относился Ветлугин к русской политике и к русской литературе по обе стороны.

В очерке «Жизнь без начала и конца» Ветлугин упоминал статьи Блока в «Аполлоне» и «Золотом руне». Одна из них, «Безвременье», стала определяющей для «Записок мерзавца» (возможно, потому, что в ней Блок много

¹ Можно привести множество других примеров использования Ветлугиным в качестве подтекста романов «Преступление и наказание», «Братья Карамазовы» и особенно – «Бесы».

говорит о Достоевском; сравнивает «Ангелочек» Л. Андреева с «Мальчиком у Христа на елке»; утверждает, что Достоевского можно окончательно понять только через Лермонтова и Гоголя). Ветлугин как бы подхватывает эту мысль, подчеркивая, что «катастрофическое сознание новой эпохи», воплощенное в Блоке и его поэме «Двенадцать», нам понятно прежде всего через Достоевского. Самый яркий образ блоковской статьи – «необъятная серая паучиха скуки». Блок сам указывает на его источник – «уютные *intérieur*, бывшие когда-то предметом любви художников и домашних забот <...> стали как “вечность” Достоевского, как “деревенская баня с пауками по углам”». Свидригайловская тема была подхвачена Ветлугиным. Использован мотив предстоящего отъезда «в чужие края» как обозначение самоубийства. Быстрицкий пишет: «...если даже в скором времени предприиму свой далекий вояж...» (376). Привлечен мотив паука как символ надвигающейся катастрофы: герой, убивающий во сне, восклицает: «Делайте, что хотите. Мне противно, гадко, вы – скверная девчонка. Вы *злая большая паучиха*. К черту, к черту...» (359)¹.

Роман Ветлугина не был воспринят современниками как серьезное произведение. Его стиль, близкий к «жизни в цитатах» современных постмодернистов, не был понят как попытка обновления литературы, но, напротив, получил клеймо эпигонства. Как провидчески писал Ветлугин Дон Аминадо, «не поймут». Преемственность линии русской литературы, зафиксировавшая становление и угасание катастрофического сознания, не была замечена критикой, которую скорее занимали автобиографические моменты и отсутствие любви к ближнему у главного героя.

* * *

Леонид Зуров представлял в литературе линию сугубо реалистическую. На фоне писателей русского зарубежья, культивировавших «человеческий документ», Зуров выделялся буквальным пониманием этого термина: еще в Латвии он начал собирать документы, относящиеся к Северо-Западной армии, записывал солдатские воспоминания. (Большая собранная им коллекция документов была передана М. Э. Грин в дар А. И. Солженицыну и в настоящее время находится в московской библиотеке-фонде «Русское зарубежье».)

Жизнь в семье Буниных в течение многих лет привела к тому, что и Зуров, и писательница Г. Кузнецова воспринимались литературным Парижем как ученики Бунина, как «дети Ванюшины», по словам друга семьи, перефразировавшего название популярной пьесы Найденова «Дети Ванюшина».

¹ Образ паука у Достоевского встречается далеко не однажды. Ср.: Лиза, только что погубившая себя, говорит Ставрогину: «Мне всегда казалось, что вы заведете меня в какое-нибудь место, где живет огромный злой *паук* в человеческий рост, и мы там всю жизнь будем на него глядеть и его бояться»; пятерка Петра Верховенского после решения о расправе над Шатовым, принятого под давлением их наставника, понимает: «...что вдруг как мухи попали в паутину к огромному *пауку*; злились, но тряслись от страха».

Но уже через год после его приезда, 28 ноября 1930 г., Кузнецова записывает в своем дневнике, что Зуров считает их жизнь – жизнью по книгам, художочной, ведущей к литературшине или замолканью. Он спокойно относился к иным, чем его собственные, произведениям и иным писательским стратегиям: например, не без восхищения, хотя и не без иронии, говорил о Набокове, которого считал самым талантливым в своем поколении: «как разблестался!»

Творчество самого Зурова тематически примыкало к произведениям прозаиков старшего поколения, которые жили Россией и Россию описывали. Зурову была чужда характеристика, которую дал новой эмигрантской литературе Поплавский: «Не Россия и не Франция ее родина, а Париж (или Прага, Ревель и т. д.) ее родина, с какой-то только отдаленной проекцией на русскую бесконечность» [13]. Или еще более категорическая сентенция Анатолия Алферова: «Наше поколение, пройдя наравне с другими через всю грязь и весь героизм гражданской войны, через падения и унижения последних лет – не может утешить себя даже прошлым: у нас нет прошлого» [14].

Не случайно автор термина «незамеченное поколение» Владимир Варшавский выделял Зурова из всех младших литераторов-эмигрантов: «Исключения, конечно, были. Так, в этом смысле нельзя назвать «эмигрантским писателем» Леонида Зурова. Он всегда писал о России, о русских полях и озерах, о народе на войне и в революции. Древние стихии народной жизни он чувствовал даже глубже, чем кто-либо из старших писателей, разумеется, кроме Бунина» [15].

Вновь, как видим, ссылка на Бунина, от которого Зуров отличался самым коренным образом. Бунин постоянно заявлял, что литература – это ложь, бывал уязвлен тем, что читатели и даже близкие считали все происходящее с его героями истинными событиями, и чем дальше, тем более резко Зуров пытался от Бунина оттолкнуться, отбросить ярлык бунинского преемника или последователя, который ему постоянно навязывался. Эти попытки особенно наглядно проявились уже после Второй мировой войны, когда «младшие» эмигранты отчетливо осознали, что так навсегда и останутся младшими. Ср. письмо Бориса Пантелеймонова Бунину от 9 апреля 1948 г.: «...Пошел из приличия на доклад какого-то поэта Бориса Зайкевича, устраивали на квартире у Ставрова. Председательствовал умилительно глупый Терапиано, Зуров держался покровительственно, Андреев кликушествовал, Мамченко показывал, что и он не последний глупец и т. д. Было их человек 15, все своя компания, спаянная на Монпарнасе. Зуров говорил о плене, который мы, молодежь, испытываем. Мы в плену у старших, которые кое-что вывезли из России и теперь втирают нам очки. Прав почтенный оратор. Довольно нас давили» [16].

В этом письме многое несправедливо: Зуров никогда не относился к компании монпарнасцев. В литературе, да и в жизни он, наоборот, страдал от одиночества. Это ощущали и немногие близкие ему люди: так, В. Н. Бунина писала в своем дневнике 17 февраля 1944 г.: «Ленино положение, ко-

нечно, очень драматично, особенно при наличии серьезной болезни. Тяжело литературное одиночество. Оторванность от друзей и близких» [17]. К тому же отношения Пантелеймонова и Зурова были осложнены скандальной денежной историей, виноват в которой был именно Пантелеймонов. Тем не менее, основную мысль автор письма передал верно: Зуров возвращается к ней, и не однажды, в автобиографических заметках. Пр процитирую оттуда всего лишь один незавершенный фрагмент: «...т. е. очутившегося в самом невыгодном положении по сравнению со старыми русскими литераторами, уже имевшими имя и положение в России и умевшими использовать это имя и положение в эмиграции, т. е. устроить (правдами и неправдами) свою жизнь и за рубежом» [18].

Принято думать, что успешно начавший Зуров не смог в полной мере реализовать отпущенное ему дарование из-за душевной болезни, которая, будучи, вероятно, наследственной, обострилась именно во время Второй мировой войны и привела его в клинику в 1953 г. Действительно, после войны Зуров публиковал в основном небольшие рассказы. Между тем еще в конце 1930-х гг. он написал большую часть романа «Зимний дворец», первой части задуманной им трилогии о революции и гражданской войне. Война отодвинула завершение романа, но в апреле 1949 г. В. Н. Бунина в дневнике говорит о близком конце «Зимнего дворца», а в 1950–1952 гг. идет активный сбор средств по подписке на издание книги. Работа над романом была прервана болезнью, и подписчикам вместо «Зимнего дворца» был разослан изданный в 1958 г. сборник рассказов «Марьянка». Роман о революции так и остался неоконченным.

Однако в действительности заминка была именно в тяготении к «человеческому документу» и воспроизведению на его основе атмосферы эпохи. Представление событийного хода в их абсолютной точности, в воспроизведении придрочивого и справедливого хрониста, было для Зурова *prima virtus*, высшей добродетелью. С этой точки зрения он оценивал и чужие литературные произведения, даже те, авторы которых вовсе не претендовали на аутентичное воспроизведение исторических событий. Так в письме от 7 ноября 1969 г. он высказывает мнение о романе Андрея Белого «Петербург»: «...Его Петербург не имеет никакого отношения к нормальной художественной литературе. В романе нет исторической правды, нет ядра» [19].

Если Зуров мог требовать исторической достоверности не в духе, а в букве текста у Белого, то понятно, насколько пристрастен он бывал к тем писателям, которые брали на себя задачи, близкие его собственным. С этой точки зрения в одном из писем он подверг уничтожающей критике изданный в Париже в 1971 г. роман Солженицына «Август четырнадцатого»: «Я, откровенно говоря, Солженицына не узнал. <...> а здесь все надуманно, живых людей нет. <...> До чего вся книга провинциальна. Слава Богу, уцелело много офицеров, которые помнят 14 год. Живы еще и офицеры генерального штаба. Солженицыну из зарубежья помогали. Ему было послано много военных материалов <...>. Он их использовал <...>, но как он использовал

их. <...> Не книга о 14 г., а полный срыв, провал. “Не за свое дело он взялся”, – недавно мне сказал кадровый офицер, что прочел роман. У нас тут все смущены. (Но это между нами. При разговорах с чужими мы отмалчиваемся, т. к. нельзя Солженицыну вредить.) А студенты у него какие? Ведь это советские студенты! А офицеры? Все он видит через советскую действительность. Офицеры ген. штаба были особенной кастой. Я знал адъютанта генерала Янушкевича, участника боев в Вост. Пруссии. <...> Сколько мне он рассказывал о тех временах. Я был дружен с адъютантом генерала Жилова. Это был полковник Панчулидзе, друг великого князя Николая Николаевича. <...> Я дочитал до 198-ой страницы и устал. Стало скучно. Ведь Солженицын не почувствовал ничего. Интуиции у него нет. Эпоху он чувствует только свою. Прекрасно пишет о том, что сам видел и пережил. Там он в полной силе» [20].

Верность человеческому документу, многократные переделки, постоянное изучение источников, уточнения и привели к тому, что «Зимний дворец» остался незавершенным. Н. Е. Андреев писал об этом в некрологе Зурова: «Писатель долго и упорно работал над романом “Зимний дворец” <...>. Получение свежих сведений от одного из рядовых участников “занятия дворца” заставило писателя изменить его первоначальные замыслы и задержало завершение произведения» (НЖ???). Это утверждение можно было бы счесть эвфемизмом, прикрывающим психическую нестабильность Зурова (в послевоенной эмигрантской среде к нему относились с подлинным сочувствием), однако утверждение Андреева вполне коррелирует с собственным заявлением писателя в его записных книжках: «...все ис-во не стоит жизни одного человека» [21].

«Зимний дворец» не был единственным примером: точно так же незавершенной осталась повесть «Иван-да-Марья» [22], действие которой происходило в годы Первой мировой войны (отсюда, кстати, и столь резкая реакция на роман Солженицына). Разочаровавшись в романе «Август четырнадцатого», Зуров, вопреки первоначальному замыслу создать исключительно лирическую повесть на фоне войны, начинает наращивать удельный вес военных эпизодов. Считается, что завершению повести помешала его скоропостижная смерть в сентябре 1971 года, однако, на мой взгляд, по аналогии с романом «Зимний дворец» можно говорить о незавершенности как модели построения «истинно правдивых» текстов, к которым в пределе стремился Л. Ф. Зуров.

Примечания

1. См., напр.: *Белобровцева И.* Русский дендизм: фоновая застройка // Лотмановский сборник 3. М., 2004; *Белобровцева И.* Леонид Зуров – «писатель-эмигрант, которого нельзя назвать эмигрантским писателем» // «В рассеянии сущие...» / Культурологические чтения «Русская эмиграция XX века». М., 2005 и др.
2. Livak L. How It Was Done in Paris: Russian Émigré Literature and French Modernism. The University of Wisconsin Press, 2003.
3. См. о нем: *Николаев Д. Д.* Ибикус, или Жизнь и смерть А. Ветлугина // Ветлугин А. Сочинения. Записки мерзавца. М., 2000; *Белобровцева И.* Лицо не в фо-

- кусе (К проблеме одного прототипа). University of Toronto; Academic Electronic Journal in Slavic Studies; Toronto Slavic Quaterly, 2. URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/02/belobrovceva.shtml>; Белобровцева И. Русский дендизм: фоновая застройка // Лотмановский сборник 3. М., 2004. С. 484–494; Толстая Е. Толстой и Ветлугин // Толстая Е. «Деготь или мед»: Алексей Н. Толстой как неизвестный писатель (1917–1923). М., 2006. С. 503–554 и др.
4. О его американской жизни см.: Толстая Е. Указ. соч.
 5. О нем см., напр.: Андреев Н. Л. Ф. Зуров // Новый журнал. 1971. № 105; Белобровцева И. Предчувствие мне подсказывает, что я недолгий гость // И. А. Бунин. Новые материалы. Вып. I. М., 2004; Белобровцева И., Розачевский А. В тени Бунина: Александр Амфитеатров о Леониде Зурове // Вторая проза. Таллин, 2004; Белобровцева И. «Видно, моя судьба, что меня оценят после смерти» // Звезда. 2005. № 8; Стрижев А. Леонид Зуров: героика и благочестие // Зуров Л. Ф. Обитель. М., 1999; Шадуrowsкий В. В. Леонид Зуров: «скобарь» в Русском Зарубежье // Русское зарубежье: приглашение к диалогу. Калининград, 2004.
 6. См.: Русская Прага, Русская Ницца, Русский Париж. Из дневников Бориса Лазаревского / предисл., публ. и коммент. С. Шумихина. Диаспора I. Париж; СПб., 2001. С. 659
 7. Руль. 1922. 4 июня. № 469. С. 5.
 8. Василевский (Не-Буква) И. Современники. Лит. приложение № 15 к газ. «Накануне». 1922. № 118. 27 августа. С. 5.
 9. Головин Р. А. Ветлугин. Записки мерзавца. Роман. Изд. «Русское Творчество». Берлин, 1922 // Печать и революция. 1922. № 2. С. 325.
 10. Набоков В. Красавица // Набоков В. Собр. соч. : в 4-х т. Т. 2. М., 1990. С. 426.
 11. См.: Гуль Р. А. Ветлугин. Записки мерзавца. Роман. Изд-во «Русское Творчество». Берлин. 1922 (249 стр.) // Новая Русская Книга. 1922. № 10.
 12. Ветлугин А. Записки мерзавца // Ветлугин А. Сочинения. Записки мерзавца. М., 2000. С. 359 (далее цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках после цитаты).
 13. Поплавский Б. Вокруг «Чисел» // Б. Поплавский. Неизданное: Дневники. Статьи. Стихи. Письма. М., 1996. С. 299.
 14. Алферов А. «Эмигрантские будни» (доклад прочитан на «Зеленой лампе») // Числа. 1934. № 9. С. 200.
 15. Варшавский В. Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956. С. 183.
 16. Русский архив Лидского университета (далее РАЛ). MS 1066/4413. Пользуюсь случаем выразить благодарность Русскому архиву Лидского университета и его хранителю Ричарду Дэвису за разрешение пользоваться материалами из фонда И. А. Бунина, В. Н. Буниной и Л. Ф. Зурова, а также за помощь в архивных изысканиях.
 17. РАЛ MS. 1067/414.
 18. РАЛ MS. 1068/769. Л. Зуров. Автобиографические заметки.
 19. РАЛ MS. 1068/3168. Письмо М. Э. Грин от 7 ноября 1969 г.
 20. РАЛ MS. 1068/3178. Письмо М. Э. Грин от 3 августа 1971 г.
 21. РАЛ MS. 1068/806. Записные книжки Л. Ф. Зурова.
 22. Реконструированный текст повести «Иван-да-Марья» см.: Знамя. 2005. № 8–9.

Ю. В. Матвеева
г. Екатеринбург



МЕМУАРЫ З. А. ШАХОВСКОЙ «ТАКОВ МОЙ ВЕК»: МОТИВ КУЛЬТУРНОЙ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ

Имя Зинаиды Алексеевны Шаховской неизменно ассоциируется с литературой русского зарубежья: тонкая, точная, в меру эссенцистическая, в меру аналитическая книга «В поисках Набокова» прочно вошла в обиход современного набоковедения; портреты литераторов-эмигрантов, созданные в «Отражениях», оказались ценными, а иногда и единственными (как, например, в случае с И. Болдыревым-Шкоттом) свидетельствами биографического и фактографического характера. И все же оценить творческий и личностный масштаб З. Шаховской можно, лишь освоив ее мемуарно-биографическую тетралогию «Таков мой век», где Шаховская предстает совсем в другом амплуа – выйдя из гораздо более скромной роли свидетеля и исследователя, становится полноправной героиней собственной прозы.

Как большинство мемуаристов, З. Шаховская неоднократно варьирует и уточняет жанр своей книги: «Я просто собираюсь рассказать историю одной жизни, вплетенную в большую Историю» [1]; «беглый обзор событий за полвека» (648); «воспоминания», в которых «писатель не может себе позволить не запечатлеть мимолетные оттенки пейзажа, называемого жизнью» (207). И в этих определениях, и в общем для четырех книг подзаголовке [2] присутствует сема общности человека и времени, малого и великого, конечного и бесконечного: «История пускается вскачь, мчит, не разбирая дороги. Она вершит собственную повесть, я бросаю поводья – слово за ней, а я лишь добавлю размышления соломинки, прилипшей к ее копытам» (8). Подобное удвоение фокуса в мемуаристике, конечно, тоже не редкость. О. Демидова, например, объясняет это синтетической жанровой природой автодокументального повествования [3], совмещающей модель автобиографии, летописи и чистой мемуаристики.

Действительно, охват событий первой половины XX века представлен З. Шаховской в ее мемуарной прозе удивительно масштабно, количество соединенных воедино судьбических линий и эпизодических образов – почти бесконечно, количество стран и городов, попавших в спектр видения и внимания повествовательницы – огромно. Элементы публицистики, портретные зарисовки, исторические экскурсы – все это активно присутствует в книге. И все же З. Шаховская права – войны и революции, заговоры и судебные процессы, национальные трагедии и победы являются в этом обширном повествовании эпическим фоном «истории одной жизни», пусть даже жизни

«мыслящей» «соломинки». Формально и объективно именно сюжетная канва жизни автора и лирический тон повествователя придают всем четырем частям не только концептуальное, но и эстетическое единство, объединяют их в художественное целое. Автобиография безусловно главенствует, доминирует над всеми другими входящими в нее жанрами, другое дело, что перед нами автобиография особого типа, масштаба, а может быть, просто – автобиография XX века.

Читая книгу, мы видим прежде всего Зинаиду Шаховскую, но не Шаховскую – частное лицо в кругу ее собственных частных переживаний, а Шаховскую – «обобщенный исторический характер» [4], в котором различимы, с одной стороны, следы социального происхождения, память рода, а с другой – контуры истории, времени, разнообразных и сложных событий. Дворянская жизнь в тульском имении и светском Петербурге, неисчислимые потрясения революции и Гражданской войны, пребывание в Константинополе и Бельгийском Конго, освоение Европы, участие во II Мировой войне, стезя журналиста и Нюрнбергский процесс, преобразование послевоенной Европы – о чем бы ни писала З. Шаховская, какой бы отрезок своей личной судьбы ни воспроизводила, всюду подчеркивает она вольную или невольную приобщенность к истории, которая вторгалась в жизнь, разрушала и заново строила ее, преображала вкусы и привычки, проверяла характер и волю.

Безусловно, как и ее современницы И. Одоевцева и Н. Берберова, Шаховская на страницах своей книги созидает оригинальную концепцию взаимоотношений человека с миром и в первую очередь – своих собственных взаимоотношений. Оглядываясь назад, она, как и Н. Берберова, пытается отыскать логику, которая бы позволила соединить прошлое и настоящее, свой бывший и нынешний образ, создать миф о себе. Оболочек, или, по-другому, структурообразующих звеньев этого мифа, можно выделить несколько, и в зависимости от того, что считать в самоописании автора сюжетом заглавным, будет неизбежно меняться ракурс восприятия книги. Ее можно прочесть как автобиографию аристократки крови и духа, как автобиографию женщины, как исповедь человека XX столетия, как особую форму реализации христианского мировоззрения. Все эти аспекты чрезвычайно интересны, мы же остановимся лишь на одном – на вопросе национальной, языковой и культурной самоидентификации героини и – одновременно – автора книги. Судя по тому, какое место занимает рефлексия автора по поводу собственной национальной и культурной принадлежности во всех четырех частях, этот вопрос был для мемуаристки одним из самых мучительных и в то же время одним из самых привлекательных на протяжении всей жизни и на протяжении всей работы над книгой, призванной эту жизнь удвоить и пересоздать.

Оказавшись во Франции в семнадцатилетнем возрасте, обучаясь в Брюсселе и Париже, обретя французских друзей, а с другой стороны, имея драгоценные культурные корни, связанные с Россией, поддерживая отношения с русскими эмигрантами и участвуя в эмигрантской литературной жизни, З. Шаховская рано оказалась в ситуации, когда нужно было выбирать между

прошлым и будущим, между языком рода и языком окружения. Эта ситуация выбора стала для нее отдельным литературным сюжетом, причем не только в мемуарной тетралогии.

Так, например, в «Отражениях» З. Шаховская с первых же страниц своих очерков заявляет о «принадлежности» «к двум культурам, русской и французской». Однако книга посвящена писателям первой эмиграции и «трудной их судьбе», а потому, начиная повествование о них, автор намеренно делает акцент на своей русскости, включенности в эмигрантскую среду: «Я была частью зарубежной России...»; «Русский мир для меня экзотикой, конечно, быть не мог... Экзотикой была для меня Франция, да и вся Западная Европа» [5]. Из последующих очерков становится ясна та особая роль, которую в эмигрантской среде играла сама Шаховская – зачастую это роль посредника, переговорщика между русскими писателями-эмигрантами и французским миром. Она пристраивает рукописи, хлопочет о письмах и официальных прошениях, устраивает встречи, сама переводит на французский язык прозу соотечественников. В целом книга заставляет воспринимать З. Шаховскую в качестве участницы или, по крайней мере, заинтересованной свидетельницы русского Монпарнаса.

Что касается мемуарной тетралогии З. Шаховской «Таков мой век», в ней мотив перехода на другой язык, мотив «породнения» со знакомой, но все-таки чуждой франкоязычной культурой пронизывает все повествование. И если в ее первой части – «Свет и тени» – беглой чередой портретов нянь и «мадемуазель» некая «западная нотка» едва намечается, то вторая часть, охватывающая период юности, взросления, молодости мемуаристки, тему постижения иноязычного, инокультурного мира явно кульминирует. Указывает на это и само название второй книги – «Образ жизни».

Сестры Зика и Наташа принимают самостоятельное авантюрное решение – из Константинополя «добраться до Франции» и, осуществив его, оказываются в Париже, где мгновенно выясняется, что ни платья, ни туфли «с петельками» не соответствуют «современной моде», что вся одежда «скоропелых парижанок» «явно восточного оттенка» (240). Так в 15 лет начинается для З. Шаховской новая, европейская жизнь. «После отъезда из Константинополя, – пишет она, – меня словно оторвали от земли. <...> После четырех лет бродяжничества, приключений, причудливого и неопределенного существования я попала в благополучную Европу, где не могла почувствовать себя уютно. Прежде меня окружали люди, положение которых было таким же ненадежным, как и мое, а теперь я вдруг поняла, что моя судьба – исключение, что у меня не осталось больше ничего – ни родины, ни дома, ни денег» (242–243).

Конечно, юная Шаховская принадлежит русскому миру эмигрантов, она связана с жизнью русской колонии в Бельгии и в Париже, и мир русских писателей, русского Христианского движения ей дорог. С другой стороны, она становится пансионеркой бельгийского католического монастыря, а затем студенткой Школы социальной службы в Париже, знакомится с бельгийс-

кой и парижской интеллигенцией, восхищается Брюсселем и Парижем. Надо сказать, что и вся архитектура этой части точно соответствует воспроизводимому состоянию героини – литературный, интеллектуальный и бытовой мир русской эмиграции в тексте на равных присутствует с интеллектуальным, литературным, бытовым миром Бельгии и Франции. Рефлексия героини по поводу единства и борьбы ее любви к обоим мирам занимает в книге важное место. Сначала героиня чувствует, что «курсирует» «между двумя мирами: одним – теплым и хаотичным и вторым – блестящим и более холодным» (267).

И все-таки постепенно отчужденность и холодность этого второго мира преодолеваются так же, как «иностранный акцент». Знакомством с графом и графиней де Панж, их домом на улице Варенн начинается для Шаховской подлинное «знакомство с французскими идеями, с французской жизнью и с некоторыми чертами французского характера» (279). «Только продолжительное сосуществование с французами, знакомство с их писателями, живыми или умершими, и общие испытания» (267) в конечном счете позволяют героине понять, «что такое Франция». Постепенно она все больше начинает этой стране и этой культуре принадлежать: «Признаться, я искала для себя родину более осязаемую, чем та, какой стала для меня страна, где я родилась» (325). Поэтому вовсе не удивительно, что, будучи с 1932 года членом парижского русского Объединения молодых писателей и поэтов, З. Шаховская мечтает писать по-французски: «Мне надоело чувствовать себя отрезанной от мира, в котором я жила! Я хотела писать, общаться с читателями – с возможно большим их числом. И поэтому писать я предпочла бы по-французски» (315).

В последующих книгах – «Безумная Клио» и «Страшный мир» – вопрос выбора языка и культуры больше не ставится, он определен раз и навсегда. В самом начале войны Шаховская с мужем С. Малевским-Малевичем пытаются организовать помощь воюющей Франции, а затем деятельно вступают из-за нее в мир больших трагических событий: он, освобожденный от военной службы, поступает добровольцем в бельгийскую армию, она – отправляется в Париж, чтобы стать сестрой милосердия. При этом Шаховская отдает себе отчет, что не имеет «никаких обязательств перед Францией», но, как она пишет: «...я любила эту страну, и французов; я в какой-то мере принадлежала французской культуре» (370). В заключительной, четвертой, книге в послевоенной Европе героиня выбирает уже не язык, а французский псевдоним, чтобы подписывать репортажи с Нюрнбергского процесса. Этим псевдонимом станет имя Жак Круазе.

Наконец, в самой последней части мемуаров, самой современной и отодвинутой по времени от изображаемой эпохи – в предисловии, З. Шаховская вновь делает попытку соотнести себя с окружающей ныне и породившей ее культурами. Теперь «ни внешний вид, ни житейские привычки» – «ничто не выделяет» ее «из парижской толпы», «долгая жизнь среди французов стерла все явные отличительные признаки... происхождения» (6). Однако с вершины достигнутого писательнице хочется взглянуть в свое начало, ко-

торое так отделилось, что сделалось почти миражом. Ведь по сути дела, эти две точки – русская даль и французская явь – как раз и обозначают в книге траекторию жизненного пути, который автору по-настоящему дорог.

Примечания

1. *Шаховская З. А.* Таков мой век : пер. с фр. М., 2006. С. 8. В дальнейшем мемуары З. Шаховской цитируются по данному изданию с указанием в круглых скобках номера страницы.
2. В русском варианте этот подзаголовок, общий для четырех французских книг, превратился в заглавие. См.: Указ. изд.
3. *Демидова О. Р.* Метаморфозы в изгнании: Литературный быт русского зарубежья. СПб., 2003. С. 209.
4. *Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. М., 1999. С. 18.
5. *Шаховская З. А.* Отражения // Шаховская З. А. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 117, 121.

II

СТРУКТУРА СТИЛЯ

...Люблю появление ткани,
Когда после двух или трех
А то четырех задыханий
Придет выпрямительный вздох.

И так хорошо мне и тяжело,
Когда приближается миг
И вдруг дуговая растяжка
Звучит в бормотаньях моих.

О. Мандельштам

М. М. Гиришман
Украина, г. Донецк

ОТ СТИХОТВОРНОГО ЯЗЫКА К ФОРМЕ И СМЫСЛУ ПОЭТИЧЕСКОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ



Все, несомненно, помнят замечательные пушкинские «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (1830):

Мне не спится, нет огня;
Всюду мрак и сон докучный.
Ход часов лишь однозвучный
Раздается близ меня,
Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышья беготня...
Что тревожишь ты меня?
Что ты значишь, скучный шепот?
Укоризна или ропот
Мной утраченного дня?
От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу...

Известно, что у последней строки этого произведения есть и другой, принадлежащий В. А. Жуковскому, вариант: «Темный твой язык учу...» В каком же случае называется наиболее фундаментальная и первичная основа понимания? Казалось бы, без знания языка никакие поиски смысла невозможны: без постижения языка невозможно понять какое-либо высказывание на этом языке. Но, с другой стороны, как часто фраза «Мы говорим с тобой на разных языках» оказывается актуальной в ситуации, когда люди вроде бы говорят на одном и том же языке, знают его и в то же время не могут понять друг друга. Переживание и продумывание подобных ситуаций позволяют, на мой взгляд, утверждать, что устремление к поискам смысла все же первично: если я очень хочу постичь обращенный ко мне смысл, то я непременно почувствую необходимость «учить» язык, на котором этот смысл выражается. Если же такой энергии и жажды понимания нет, то и язык кажется заранее известным.

Язык – это система возможностей различного выражения различных содержаний. Смысл же представляет собой такую конкретность содержания,

которая требует столь же конкретной, в пределе – единственно возможной формы для своего выражения.

А. Блок в своей речи «О назначении поэта» спрашивал: «Что такое поэт? Человек, который пишет стихами?» – и отвечал: «Нет, конечно. Он называется поэтом не потому, что он пишет стихами, но он пишет стихами, то есть приводит в гармонию слова и звуки, потому что он – сын гармонии, поэт» [1]. Стих может быть рассмотрен как особого рода язык, на котором осуществляются многочисленные и различные поэтические и непозетические высказывания. «Позабудьте все вопросы, / покупайте папиросы...» – это несомненные стихи, но столь же несомненно, что это рекламное двустишие по существу своему к поэзии не относится. Однако и в нем проявляется организующий принцип языкового строя, который отличает стих на фоне привычного синтаксического развертывания речи. Об этом странном и неестественном с точки зрения «нормальной прозы» стиховом строе очень выразительно высказывался М. Е. Салтыков-Щедрин: «Помилуйте, разве это не сумасшествие: по целым дням ломать голову, чтобы живую, естественную человеческую речь втискивать во что бы то ни стало в размеренные, рифмованные строчки. Это все равно, что кто-нибудь вздумал бы вдруг ходить не иначе, как по разостланной веревочке, да непременно еще на каждом шагу приседаая» [2].

С другой стороны, отпечаток глубинных связей с искусством слова проявляется уже в первичном системообразующем принципе стихотворного языка: в ритмическом разделении речи на отдельные отрезки, которые приравниваются друг к другу. Представьте себе, что к вам приходит знакомый и сообщает: «Я сейчас был в кино». Вы, наверное, спросите его о том, какой фильм он смотрел. Но если этот же знакомый скажет то же самое «в стихотворной форме», расчленив фразу, интонационно выделив отдельные слова и приравняв их друг другу: «Я / сейчас / был / в кино» – ваш вопрос, скорее всего, будет иным: «Что с тобой?» или «Что случилось?» И при всей примитивности пример этот показателен: необычное на фоне сложившихся языковых норм членение речи переносит центр тяжести с того, о чем говорится, на говорящего.

Прочитав фразу: «Пошел дождь!», мы вроде бы понимаем, о чем в ней говорится, но не улавливаем конкретного смысла высказывания, который может быть очень разным в зависимости, например, от того, что послужило его мотивировкой: бурная радость садовода или не менее бурное недовольство собирающегося в дорогу путника. А читая стихи, мы в той или иной мере слышим говорящего, его живое слово, голос, **интонацию**, а в ней живую конкретность и мысли, и чувства. Стихотворный язык порождает различные возможности выразить, «записать» эту интонационную конкретность в создаваемых текстах. Стихотворные высказывания и тексты могут, как уже говорилось, выражать самые различные содержания и выполнять самые разные функции. И только в поэтическом произведении стих является формой поэзии и воплощает в интонационной конкрет-

ности высказывания «согласие мировых сил, мировой порядок, космос в противоположность беспорядку, хаосу» – именно так, отвечая на вопрос «Что такое гармония?», А. Блок в своей только что цитировавшейся речи разъяснял, что такое поэт и почему он пишет стихами [3].

И для поэта стих – это не только не странная или неестественная, а просто единственно возможная форма создания поэтической целостности. «Поэты мыслят стихами» и отличаются не тем, что могут написать стихи, а тем, что не могут их не писать. Соответственно и работа над стихом – это вовсе не только «техническое» дело. «Что такое отделять лирическое стихотворение... доводить форму до возможного для нее изящества? – говорил Я. П. Полонский. – Это, поверьте, не что иное, как отделять и доводить до возможного в человеческой природе изящества свое собственное, то или иное чувство... Трудиться над стихом для поэта то же, что трудиться над душою своей» [4].

Изучение стиха как языка поэзии и изучение стиховой формы конкретно поэтического произведения – эти исследовательские задачи одновременно и различны по содержанию, требуют разного методологического подхода, и в то же время они не могут быть просто поделены между разными науками, так как теснейшим образом связаны друг с другом в единстве гуманитарного, филологического знания. Эта сложность требует от исследователя системы осознанных методологических переходов в процессе гуманитарного познания, в процессе движения от межиндивидуальной общности стихотворного языка к возникающей на этой основе новой поэтической индивидуальности, в которой необходимо увидеть не только вариации и комбинации существующих законов, норм и правил, но и реализованный новый закон. Здесь особенно необходимым становится истинно филологическое сотрудничество литературоведа, лингвиста, эстетика, культуролога. Это не значит, конечно, что каждый филолог, рассматривающий этот круг вопросов, должен быть полномасштабным специалистом во всех этих областях гуманитарного знания, но он не может не осознавать необходимости этих взаимосвязей и методологических переходов, не может не отстаивать понимание и взаимопонимание в противовес обособлению и последующей борьбе за первенство отдельных составляющих сторон этого гуманитарного целого.

Напомню уже рассматривавшийся мною пример разграничения подходов к стиху (как языку и как форме поэтического произведения) при анализе стихотворения Н. А. Некрасова «Поэт и гражданин» в контексте исторического развития четырехстопного ямба в русской поэзии. На основе работ К. Ф. Тарановского и ряда других стиховедов в эволюции русского четырехстопного ямба традиционно разграничиваются:

1) тип ритмического движения, характерный в целом для поэзии XVIII в. (первая стопа в нем сильнее, чем вторая);

2) четырехстопный ямб, характерный для первых двух десятилетий XIX в. – своего рода переходного периода к новой ритмической инерции (в нем в среднем относительно выравнивается сила первой и второй стопы);

3) новый тип ритмического движения, присущий в основном четырехстопному ямбу XIX в., с более сильной второй стопой по сравнению с первой. К. Ф. Тарановский считал, что «после 1820 года это новое движение уже стало преобладающим» и совершенно вытеснило все другие типы ритмического движения четырехстопного ямба» [5].

Между тем, более детальный анализ ритмической композиции произведений Некрасова, написанных четырехстопным ямбом, показал его неоднородность: в ритмической структуре некрасовского четырехстопника новый тип ритмического движения, сложившийся в первой половине XIX в., не только развивается, но и вступает во взаимодействие с иной разновидностью ямбического ритма, для которого характерно относительное выравнивание силы первой и второй стопы, 2-го и 4-го слогов.

Причем эти разновидности ритмического движения не просто присутствуют в различных произведениях, но и активно взаимодействуют, сопоставляются друг с другом и даже становятся формой ритмической индивидуализации отдельных речевых «партий» или других композиционно обособленных отрезков в пределах одного поэтического произведения.

И вот как раз особенно интересна в связи с этим ритмическая композиция одного из самых значительных из всего цикла рассматриваемых произведений – стихотворения «Поэт и гражданин». Его средние ритмические характеристики вполне укладываются в типичное движение ямба XIX в. с сильными второй и четвертой стопами. Но картина существенно усложнится, если мы учтем, что стихотворный диалог в данном случае не только тематически, но и ритмически разнопланов. Во всех монологах Гражданина вторая стопа явно сильнее первой. В монологах Поэта перед нами сначала даже преобладание силы первой стопы над второй, а потом – в заключительном монологе – их относительное выравнивание.

Любопытно, что особенно очевидными эти различия становятся после того, как в монолог Гражданина включаются пушкинские строки:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв,

где три стиха представляют собой ритмическую вариацию, в чистом виде осуществляющую новое ритмическое движение, условно говоря, пушкинского ямба. Этим движением как бы «заражается» и вся последующая поэтическая речь Гражданина. А в репликах Поэта ритмическое движение иное, не вполне укладывающееся в традиции пушкинского ямба. Так что ритмически Пушкину в гораздо большей степени следует Гражданин, а не Поэт.

С точки зрения закономерностей развития стихотворного языка ритмика «Поэта и Гражданина» включается в огромный массив русского четырехстопного ямба и является одним из очень интересных моментов его развития, сопоставления и взаимодействия различных типов ритмического движения,

которые связаны с разными историческими этапами развития русского стиха. Результат этого взаимодействия развивает, обогащает предшествующую ритмическую традицию и вместе с тем включается в нее и становится материалом для новых трансформаций и обогащений. Результат этот входит в стихотворный язык и становится почвой для новых поэтических высказываний. Так обстоит дело при рассмотрении языка в его стихообразующей функции и при соответствующем методологическом движении от национального языка к стихотворной речи как языку поэзии и от общих закономерностей развития стихотворного языка к конкретным поэтическим высказываниям.

Эта методологическая последовательность существенно изменяется, когда мы рассматриваем стих в его формообразующей функции и движемся от конкретной поэтической целостности к стиховой – в том числе ритмической – форме ее существования. Здесь уже не ритмика «Поэта и Гражданина» включается в массив ямбического четырехстопника, а, наоборот, вся история четырехстопного ямба включается в создаваемую поэтическую целостность и преобразуется в ней в качественно новое ритмическое единство.

То, что с точки зрения материала представляет собой разные типы и исторические этапы развития стиха, превращается здесь в форму поэзии, в ритмические вариации единого поэтического голоса, в котором не только выражается, но и стремится к позитивному разрешению противоречие, остро выявленное в финале последнего монолога Гражданина:

Блажен болтающий поэт
И жалок гражданин безгласный!

Очень характерно, что последняя строка этого монолога Гражданина является вместе с тем ямбической вариацией, наиболее отличительной для ритмической темы Поэта.

В этом слиянии особенно остро выражается динамика ритмического единства, не позволяющая рассматривать монологи Поэта и Гражданина просто как ритмически индивидуализированные отдельные высказывания отдельных героев. Все: и «чужие» стихи, и «пушкинские» и «непушкинские» вариации ямба – все это вариации «едино-раздельно-целостного» (А. Ф. Лосев) лирического сознания, единого движения, становления поэтического голоса, отрицающего, снимающего в этом движении безгласного гражданина и болтающего поэта. Это единое в своей внутренней противоречивости лирическое сознание воплощается здесь и в ритмической двуплановости, и в ритмическом единстве «Поэта и Гражданина» и определяет, в частности, одну из важнейших формообразующих функций некрасовского ритма. Для понимания этой функции необходима опора на историю развития стихотворного языка в целом и русского ямба в частности. Но прямо из этой истории формообразующие функции невыводимы – важнейшую роль играет здесь лирический мир, в ритмической целостности которого поэт и гражданин преобразуются в единый голос, в основе которого идеал взаимообращенности *поэта-гражданина*. И все вариации всего ранее созданного становятся здесь

плотью нового поэтического целого, – оно-то и играет в данном случае определяющую роль в прояснении формообразующей функции стиха вообще и ритма в частности.

Как писал М. М. Бахтин, каждому писателю «приходится бороться со старыми или не старыми литературными формами, пользоваться ими и комбинировать их, преодолевать их сопротивление или находить в них опору, но в основе этого движения лежит самая существенная, определяющая, первичная художественная борьба с познавательно-этической направленностью жизни и ее значимым жизненным упорством, здесь точка высшего напряжения творческого акта, для которого все остальное только средство. Каждый художник в своем творчестве, если оно значительно и серьезно, является первым художником, то есть непосредственно сталкивается и борется с сырой познавательно-этической жизненной стихией, хаосом... и только это столкновение высекает чисто художественную искру» [6].

Поэтому подлинно поэтическое произведение тоже является в известном смысле первым словом, вбирающим в себя и преобразующим все предшествующие слова. (Идея преобразования «взгляда творца на мир в единственно возможный для него способ формирования мира художника» глубоко и разносторонне разработана в концепции стиля В. В. Эйдиновой [7].)

Такая первоначальность не отрывает поэзию от языка, а, напротив, проясняет их глубинную связь, ибо язык внутренне соответствует творческой сущности поэзии, и, с другой стороны, только «поэту язык нужен весь» (М. М. Бахтин). Ведь «речевая деятельность», как писал Л. В. Щерба, в принципе является «речетворчеством, обусловленным правилами “языковой системы”» данного языка [8]. Эта исконная творческая природа языка и речевой деятельности определяет их особый художественный потенциал, их расположенность к эстетическому преобразованию и творческому становлению – здесь становится ясной обращенность искусства к слову и слова к искусству.

Переход от уже существующего языка поэзии к новому истинно поэтическому произведению – это не только переход от языка к новому высказыванию, но и с определенной точки зрения переход от уже существующего языка к новому языку. Это, конечно, не значит, что каждое произведение пишется на совершенно новом, небывалом языке, – оно представляет собой «творчество в языке», не просто вариации и комбинации уже готовых языковых форм, а обновление языка в целом, своеобразное повторение, возвращение его единства и первоначальной творческой сущности в новом и неповторимом поэтическом слове. Об этом прекрасно писал Ф. И. Буслаев: «Язык, пока живет в народе, никогда не утратит своей жизненной силы, и всякое значительное в литературе явление есть как бы новая попытка творчества в языке, есть возрождение той же самой силы, которая первоначально двинула язык к образованию» [9].

И как язык не есть набор готовых средств для передачи готовых мыслей, так и поэтическое произведение – это не только воплощенный и утвержда-

емый смысл, но и «орган» и «поле» смыслотворения. Каждое творческое создание, каждое его восприятие и каждая интерпретация предстают как необходимый и незаменимый шаг в общем процессе смыслообразования, и каждый человек включается в этот общий процесс без претензии быть его абсолютным субъектом: не присваивая себе божественной роли, но и не отказываясь от человеческого соучастия в смыслосозидании.

«Образ мира, в слове явленный», не дан в поэтическом произведении как готовый предмет или готовый смысл, он лишь задан в перспективе своего возможного осуществления, внутренне включая в себя выбор и ответственность за характер встречи языка и человеческой личности. Личность не подчиняет себе полностью язык, не «командует» им, но и язык не подчиняет себе полностью творческую личность, не использует ее только как «передатчика» своих содержаний. Язык и личность находятся в отношениях диалогической сопричастности, в бытии-общении: если каждый человек, безусловно, нуждается в языке как в духовной почве своего самоосуществления, то и язык не меньше нуждается в каждом говорящем человеке, усилиями которого только язык и живет, реализуя свою творческую сущность. «Форма есть не что иное, как переход содержания в форму» [10], в частности переход содержания мира, человеческой личности и языка в целостность поэтического произведения, в форму вечного и непрестанного порождения поисков смысла.

Примечания

1. Блок А. Собр. сочинений. Т. 6. М.; Л., 1962. С. 161.
2. Салтыков-Щедрин М. Е. Сочинения. Т. 9. СПб., 1890. С. XX.
3. Блок А. Указ. соч. С. 161.
4. Русские писатели о литературе. Л., 1939. Т. 1. С. 460.
5. Тарановский К. Ф. Основные задачи статистического изучения славянского стиха // Poetics. Poetica. Поэтика. Варшава, 1966. С. 181–183.
6. Бахтин М. М. Проблема автора // Вопр. философии. 1967. № 7. С. 155.
7. См.: Текст. Поэтика. Стил. Екатеринбург, 2004.
8. Щерба Л. В. Опыт общей теории лексикографии // Известия АН СССР, 1940. № 3. С. 104.
9. Буслаев Ф. И. О влиянии христианства на славянский язык. М., 1848. С. 8.
10. Гегель Г. В. Ф. Сочинения. Т. 1. М.; Л., 1930. С. 224.

Ю. В. Казарин
г. Екатеринбург



ПРОЦЕСС ТЕКСТОТВОРЧЕСТВА: ВЗГЛЯД ИЗНУТРИ*

Текстотворчество – загадка. От замысла до реализации, собственно реализация, текст – все это самый сложный и во многом скрытый, необъяснимый процесс, в котором каждая составляющая – таинственна, а иногда кажется, что и непостижима. Чтобы написать, создать текст, человек должен, как считается, иметь прежде всего остального талант, дар, способность к подобного рода деятельности. Кроме того, собирающийся писать должен почувствовать некое особенное состояние – влечение не к прямой примитивной фиксации того или иного факта, но к созданию специфического вербального «зеркала», вербальной картины мира, которые призваны контекстологизировать, содержать в себе, уточняя, высветляя и проч., данный факт. Далее человек должен ощутить своеобразный прилив сил, «вдохновение», как говаривали в прошлые века. Т. е. кто-то или что-то должны вдохнуть в собирающегося писать некую силу, энергию, ощущение невозможности не писать. Это особое, предтекстовое, состояние интенсифицирует работу языкового сознания и мышления над замыслом – замыслом предметно-фабульным, сюжетным, композиционным, дискурсным, вербальным, этико-эстетическим, эмоционально-оценочным, вообще модальным (отношение к тому, о чем будешь писать) и т. д. и т. п. Человек слышит шум, гул (О. Мандельштам), слышит предзвучание музыки, интонации вообще какого-то голоса, звука (Н. Заболоцкий, А. Плatoнов). Он видит внутренним зрением очертание текста, его объем, его графические и фонетические параметры (Е. Баратынский, И. Бродский). Собирающийся писать вновь испытывает непреодолимое влечение к перу и бумаге (клавиатуре пишмашинки, компьютера) и впадает в интеллектуально-душевный транс: «Куда ж нам плыть?..» (А. Пушкин, Н. Гоголь, Л. Толстой, Ф. Достоевский, А. Чехов). Наконец, собирающийся писать преобразается в начинающего, стартующего текстотворца – спринтера (лирика), «средневека» (беллетристика) и стайера (эпика).

Чем пишет человек? Головой, душой, нервной системой, всеми структурами личности, всем существом? Почему Гоголь писал, стоя босыми ногами в ушате с холодной водой? Почему Булгаков в процессе писания постоянно опускал кисти рук в кастрюлю с кипятком? Почему Набоков писал, стоя на

* Фрагменты книги Казарин Ю. Основы текстотворчества. Екатеринбург, 2008.

перфокартах, а правил и композитировал сочиненное, лежа на диване? Почему Пушкин сочинял, записывал свои стихи, лежа на животе? А стихотворец Б. может писать только в трамваях? Почему текст, написанный ночью, кажется ночью гениальным, а утром тот же самый текст воспринимается тем же человеком как слабый и бездарный? Почему человек моет посуду, спешит на работу, читает лекцию, ведет автомобиль, ест, спит и в то же самое время сочиняет, готовится писать или уже пишет в уме текст? Почему нельзя, не сочинив ни строки, говорить кому-либо (даже близкому человеку) что-либо о замысле, фабуле и т. п. нового, еще не пишущегося текста? Почему уничтожаются черновики? Почему необязательно составлять план будущего текста? И вообще, почему человек пишет?..

Вопросов много. Но среди них есть такие, на которые можно и на которые необходимо отвечать.

Особенности языкового мышления

Центральная нервная система (спинной и головной мозг) – это процессор текстотворчества. Нейропсихологи утверждают, что «мышление – это продукт языка, но не только языка. Источник мышления – это длительное состояние активной неуверенности». Очень важным оказывается положение о том, что «всякое мышление включает, помимо манипуляции знаками и символами, голографический компонент... Голограммы образуются путем преобразований, которые при простом повторении, по существу, восстанавливают оригинал, из которого было составлено голографическое изображение. Голограммы – это катализаторы мысли... Мысль – это поиск уменьшения неопределенности с помощью распределенной голографической памяти» (К. Прибрам). Голограмма как визуальное (объемное) изображение предмета активируется при восприятии и появляется в правом полушарии головного мозга. «Судя по новейшим данным, пространственная картина в целом создается правым полушарием. Оно отвечает за пространственно-зрительную картину в целом в такой же мере, в какой левое полушарие отвечает за речевые и другие последовательные построения из дискретных элементов...» (В. В. Иванов). Бинарное (двуполушарное) строение головного мозга прекрасно отвечает функциональной асимметрии. Такая асимметрия является многоуровневой:

а) моторно-двигательная асимметрия: левое полушарие определяет функции всех органов, расположенных в правой части тела, правое полушарие – в левой;

б) рецепторная асимметрия: правое полушарие отображает мир, левое «понимает» и «описывает» то, что зафиксировано в виде голограмм в правом полушарии;

в) языковая асимметрия: левое полушарие «отвечает» за грамматику и смысл, правое полушарие – за символизацию голографических знаков;

г) речевая асимметрия: левое полушарие отвечает за графическую, фонетическую/звуковую организацию речи, правое полушарие – за иероглифическую/символическую поддержку речевой деятельности;

д) ассоциативная/образная асимметрия: левое полушарие ассоциирует, правое обеспечивает предметно-голографическую поддержку ассоциативного мышления;

е) текстовая асимметрия: правое полушарие обеспечивает формирование картины мира (основы ее в целом), левое полушарие делает возможным появление текста.

Естественно, это не полный перечень уровней функциональной асимметрии головного мозга. Все, что связано с комплексом процессов мышления, так или иначе исследуется нейрологией и дисциплинами смежных с ней наук, однако многое в функционировании головного мозга и центральной нервной системы остается затемненным, имплицитным, неясным. И тем не менее объединение различных парадигм знания: нейрологии, психологии, нейрофизиологии, психолингвистики, антропологистики и др. – позволяет представить, хотя бы схематически, процесс познания и оязыковления в следующем виде.

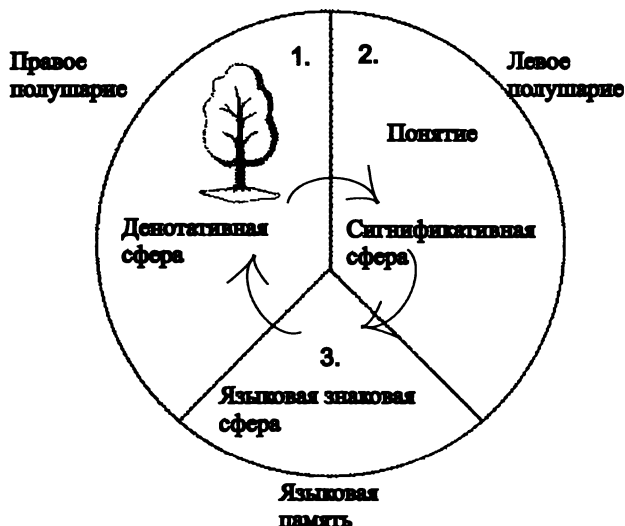


Схема представляет порядок номинативной деятельности мозга. В левом полушарии располагается и функционирует денотативная сфера мышления, где денотат – голографический, обобщенный образ реальности (голограмма – копия конкретных предметов; голограмма – схема, символ, образ абстрактных и комплексных предметов). В процессе восприятия реальности органами чувств (конкретная реальность) и понятийным мышлением, интуицией (абстрактная реальность, мифологическая, неизъяснимая реальность и т. п.) в правом полушарии возникает и фиксируется ее обобщенный образ (или образ индивидуальный, персональный, актуальный, имеющий все дифференциаль-

ные признаки образа обобщенного) – или денотат. Далее происходит этап опознания, идентификации реалии и денотата в процессе их сопоставления. Реалия опознана – активируются функции левого полушария, которое начинает описывать дифференциальные признаки денотата или вырабатывать понятие (сигнификат). В момент идентификации и сигнификации денотата появляется устойчивое понятие, или осмысление денотата, и следует активация языковой памяти.

Языковая память – это «грандиозный конгломерат, накапливаемый и развивающийся в течение всей жизни» (Б. М. Гаспаров). Где локализуется сфера языковой памяти? По сведениям нейрофизиологов, нейropsychологов и нейролингвистов, в различных отделах головного мозга, преимущественно в его левом полушарии. Новые сведения о слоистом строении коры головного мозга позволяют выдвинуть гипотезу о том, что мнемонические механизмы в функционировании отдельных зон головного мозга (память) определяются (или зависят от) именно наличием в коре головного мозга специфических слоев – новой, старой, древней и промежуточной коры головного мозга. У человека новая кора занимает 95,8 % поверхности полушарий мозга, у собаки – 84,2 %, у ежа – 32,4 % (И. Н. Филимонов, Г. М. Лисовская). Память и языковая память в своей работе регулируются (и соотносятся с) качеством и объемом данных слоев коры головного мозга. Так, информация ретроспективного характера (прошлое, древние, мертвые языки и т. п.) активируется в памяти старой и древней корой, а информация актуального и проспективного характера – новой корой головного мозга. Промежуточная кора координирует связь слоев коры головного мозга и, следовательно, влияет на качество резервации и активации информации в памяти, в том числе и языковой.

Различные виды памяти (генетическая, физиологическая, ментальная, лингвистическая, культурная и т. д.), естественно, должны иметь свой основной, исходный вариант. Однако мнемонический инвариант еще ждет своего описания, исследования и выявления; наличие такого инварианта памяти несомненно: оно определяется и подтверждается хотя бы наличием такого явления, как амнезия.

Лингвистическая, языковая память, видимо, должна исследоваться на материале нейропатологии. Хотя люди, имеющие здоровую, нормальную центральную нервную систему, в определенных обстоятельствах демонстрируют работу своей генетической языковой памяти (пожилые люди и дети в раннем возрасте начинают использовать в речи единицы чужого языка или языка, диалекта и т. п. той лингвистической среды, где проживали когда-либо они сами или их предки). Известны случаи неаргументированного знания единиц и грамматики иностранного, не осваивавшегося ранее языка.

Итак, после идентификации денотата (правое полушарие) сигнификативным пространством (левое полушарие) и синтеза образа реалии и понятия происходит активация механизмов языковой памяти, начинается отбор соответствующей единицы из знаковой сферы языковой памяти, которая

предлагает тот или иной знак, соответствующий данному денотату и понятию (сигнификату), – и цепочка мыслительных актов замыкается. Этот процесс выражается в формуле: Реалия – Познание – Восприятие – Денотация – Сигнификация (семантизация, информатирование образа реалии) – Термин – Реалия.

Механизм отбора/выбора термина гипотетически представляется в следующем виде. Возможно, единицы языка (русского) хранятся в языковой памяти в активно-пассивном состоянии. Большая часть единиц-знаков пассивируется, меньшая – находится в активном режиме. Знаковый набор современного русского языка в количественном отношении примерно таков: ок. 45 фонем, ок. 50 тыс. морфем, более 1 млн. лексем и ок. 20 структурных моделей предложений, обеспечивающих ∞ вариантов в мышлении, в речи, в тексте. Только небольшая часть знаков всегда, в любой момент, готова к реализации, остальные хранятся в пассивной, периферийной части языковой памяти.

Представим, как происходит выбор единицы лексического уровня языка. Гипотетически ядро полевой системы словарного запаса той или иной языковой личности является «главной кнопкой», активация которой начинается выбор в последовательно-ступенчатом порядке – сквозь тематические уровни приядерной зоны, ближней и остальной словесной периферии. «Главная кнопка» – глагол «быть» и его негативная форма «не быть», далее следуют приядерные и периферийные пласты парадигм лексики, располагающейся в памяти по семантико-тематическим (денотативным) сферам, классам, блокам и группам. «Нажатие» такой «кнопки» приводит к достаточно быстрому пошаговому поиску в памяти необходимой лексемы (через сферы «Живое существо», «Натурфакты», «Артефакты», «Мышление», «Погода» и т. п.).

Как правило, подобным образом осуществляется поиск неактуальной лексемы или лексемы «забытой», или «постоянно забываемой», или новой, или неактуальной в целом. Предположим, необходимо «вспомнить» и найти в памяти слово «перст»: правое полушарие «производит» денотацию и предлагает голографический образ данного предмета, левое полушарие описывает денотат, затем в памяти активируется примерно следующие мнемонические точки и зоны: «быть» → «живое существо» → «человек» → «человеческое тело» → «верхние конечности» → «рука/длань» → «палец/перст». Положение слова/лексемы в той или иной зоне памяти определяется степенью актуальности данной единицы: чем актуальнее знак, тем ближе к центру, к ядру, к «заветной кнопке» он располагается.

Языковое мышление – одна из форм сознания. Языковая форма сознания определяет характер памяти (генетической, физиологической, моторной, сенсорной, языковой, культурной и т. п.). Писатель А. Г. Битов отмечает особую функцию памяти: «В классическом распределении параметров нашего мира время оказалось четвертым, связав воедино объем и его движение, но не учтя его изменение (развитие) в этом движении. Изменение это может быть запечатлено только памятью. Память как пятое измерение свойственна

материи, но впервые была открыта нами как форма сознания, а лишь недавно как свойство кристалла, металла или жидкости. Литература оказалась знанием более древним, чем наука».

Языковое мышление в основе своей номинативно. Номинация обеспечивает генеральные связи между познанием и прагматикой, а тот или иной тип номинации определяет тип языковой деятельности – мышление, рече-производство, текстотворчество.

Е. К. Созина
г. Екатеринбург

АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОЗА Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА (НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕТКИ)*



Автобиографическую прозу Д. Н. Мамин-Сибиряк начинал писать неоднократно. Да, по существу, во многих его произведениях с конца 1870-х гг., когда он вернулся на родину и вновь начал входить в литературу («второй дебют», как именуется этот период в творчестве Мамина), автобиографическое, личное начало задает тон в повествовании. Показателей здесь много: активность личного повествователя – его непрестанные вторжения в текст, обращения к прошлому, к опыту своей жизни, постоянные отсылки к различным источникам видения и оценки событий и их своеобразная «верификация» (откуда получил то или иное сведение); сам образ автора в произведениях 1880-х гг., относимых к малым и средним жанрам, – путешественника-наблюдателя с цепким, критическим взглядом на жизнь (литературный образ совпадал с образом реально-биографическим) [1]; жанровая невыраженность произведений Мамина начала 80-х гг., а также самая их форма, о которой И. А. Дергачев писал: «Течение жизни, взгляды в ее поток, осознание многообразия форм самой действительности часто заменяют искусственно выстроенный сюжет» [2]. Именно в эти годы писатель создал свою первую собственно автобиографическую повесть «На рубеже Азии» (опубликована в «Устоях» в 1882 г.), дав ей подзаголовок «Очерки захолустного быта». Впоследствии он обращался ко времени своего детства и отрочества в ряде рассказов середины 80-х гг., но наиболее полно представил описание детских лет в цикле очерков рубежа 1890–1900-х гг. «Из далекого прошлого»¹.

Очерки начала 1880-х и конца 1890-х гг. отличается многое. Отметим главное: принципиальное различие в установках автора. Если в повести «На ру-

* Статья подготовлена при поддержке РГНФ «Урал» 09-04-83404 а/У.

¹ Роман «Черты из жизни Пепко» 1890-х гг. описывает петербургскую юность писателя, поэтому в данной статье на нем мы не останавливаемся.

беже Азии» господствует фикциональное начало – это прежде всего *художественное* произведение, в котором вымысел занимает примерно такое же место, что и «правда жизни», документально точное воспроизведение обстоятельств жизни и быта родительской семьи автора, – то в цикле «Из далекого прошлого» торжествует мемуарность (или, как принято ныне говорить, «меморативность» повествования) со всеми характерными для нее признаками: точной передачей географических названий, имен, деталей тогдашней жизни семьи и т. д. В публикации Е. А. Боголюбова цикл включает в себя еще один, тоже своего рода цикл под названием «Отрезанный ломоть» с прямым подзаголовком «Воспоминания». Таким образом, если повесть «На рубеже Азии» может быть отнесена к «текстам литературы», то «Из далекого прошлого» претендует на «текст жизни», хотя и с явными чертами литературности и изобразительности как в стиле, так и в повествовании.

Соответственно этому в более позднем произведении возрастает доля авторской описательности и некоторого морализаторства: изображение автором себя-мальчика обрамляется словом взрослого повествователя, который постоянно обобщает и возводит к знаменателю «всегда» или «как часто» миметические картинки, воссоздающие эпизоды его тогдашней жизни. Это обобщающее, рационализирующее письмо Мамина – наследие классического реализма середины XIX в. – хорошо демонстрирует уже самое начало очерков воспоминаний «Отрезанный ломоть»: «В жизни каждого человека бывают решающие моменты, те “дни посещений”, когда происходят многознаменующие душевные перевороты» [3]. В противоположность тому, повесть «На рубеже Азии» начинается как вполне обычная повесть, сразу вводящая читателя в курс дела, т. е. конкретизирующая объект описания и знакомящая его с одним из главных персонажей: «Мой отец был человек среднего роста, замечательно толстый, вспылчивый, добрый и слабохарактерный» [4]. Принципиально по-разному рисуется центральное лицо детских воспоминаний Мамина – отец: в ранней повести он не только слабохарактерный, но и весьма уязвленный своим бедным, забитым положением в самом захолустном углу епархии человек, которого именно большое самолюбие доводит до преждевременной смерти. В поздних очерках образ отца совсем иной – он почти идеален, что повествователь подчеркивает специально: «Для меня лично слово “отец” связано с представлением именно такого отца, сильного, доброго и всегда серьезного» [5]. Оставляем «за бортом» разговора вопрос о том, почему Мамин, недавно похоронив отца, рисует его в повести в таком невыгодном свете, ведь постулируемая слабохарактерность отца несколько не мешает герою-рассказчику испытывать к нему и любовь, и привязанность. Обратим внимание на другое.

Очерки «Из далекого прошлого» пишутся человеком, вполне осознанно и целенаправленно, а потому не спеша и со вкусом, воссоздающим свое прошлое, делающим при этом массу остановок, ретардаций, отступлений и пояснений. Детство волнует его как буквально «золотая пора» в жизни человека, источник всего последующего бытия, а на сегодняшний момент – источник

успокоения и очищения души. Поэтому его произведение – это рассказ не только о своем детстве, но и о детстве вообще, его значении в человеческой жизни, его своеобразной структуре. Ср., напр., пассаж о том, как выстраивается детский мир – «расширяется концентрическими кругами, и самые сильные привязанности помещаются ближе к центру, каким является родное гнездо» [6]. В логике этих «концентрических кругов» Мамин и описывает свое детство, и в этом плане он также выступает продолжателем реалистических традиций, конкретно – восприимчиком автобиографического письма Л. Н. Толстого.

Это вспоминающее-смысловое письмо [7] в чистом виде – несмотря на обилие миметических картинок и маркирующих меморативную визуальную феноменологических мет «как сейчас вижу» и подобных им. Поэтому и время в очерках воспоминаний Мамина практически не движется: налицо расхождение между внутренним временем рассказываемой истории, в которой герой то приезжает в бурсу, то отъезжает из нее на каникулы, а в промежутках переживает много разных, приятных, но чаще неприятных, событий, и временем повествователя, которое фактически стоит на месте. Однако и это расхождение мнимо, ибо передвижения героя заменяют его изменения, и передаются они с застывшей позиции повествователя, из его сегодняшнего кругозора человека, для которого перед грандиозностью той временной бездны, что отделяет его детство от сегодняшнего дня, все прочее меркнет. Поэтому повествователь весьма протяженно описывает дорогу из Висима в Екатеринбург, несколько раз возвращается к самому первому дню своего поступления в училище, много раз останавливается на одних и тех же бурсацких обычаях и правилах и т. д. Повествование отчетливо буксует, поскольку несет внутри себя невысказанное авторское желание остановить время и оставить прошедшее как оно есть – в раме вечно проходящего, но никогда не уходящего времени детства, в которое упоенно вглядывается он сам сегодняшний (и этому несколько не вредит вызывающая у героя ужас бурса, в которой обучался также и сам автор). Об этом, на наш взгляд, свидетельствуют и своеобразные «проговорки» повествователя: «Время являлось самым страшным врагом» [8], – пишет он о бурсаках, считающих дни, оставшиеся до Рождества и долгожданных каникул. Симптоматична характеристика жизни в Горном Щите бабушки и дедушки героя: «Жизнь в дедушкином доме точно застыла, как стоит тихо-тихо вода где-нибудь в речном омуте. Один день походил на другой, как походят монеты одного чекана. Не было больше ни желаний, ни надежд, ни особенных забот, а только стремление сохранить настоящее, как оно есть» [9]. Вот это стремление «сохранить настоящее как оно есть» – сохранить себя в зеркале памяти детства – и движет здесь автором, как, впрочем, многими другими авторами автобиографических и мемуарных произведений.

Совсем не то мы находим в повести Мамина 1880-х гг., которая писалась, когда биографический автор был еще сравнительно молод, но в его жизни уже наступил период необходимости ревизии прошлого. Несмотря на

авторское определение жанра (очерки), это именно повесть, собирающая несколько сюжетов жизни разных героев. Как писал И. А. Дергачев, они «объединяются лишь потому, что... включены в один поток жизни, входят в поле зрения наблюдателя, которым здесь сделан младший Обонполов, еще подросток» [10]. Но все они, включая сюжет жизни героя-рассказчика, имеют полностью заверченный характер, и хотя, по наблюдению И. А. Дергачева, внимание автора направлено не столько на развитие жизни, сколько на проявление «в самом ее процессе новых черт личности, новых сторон народного бытия», на завершение «портретов лиц и социальных групп» [11], процесс взросления и познания жизни героем, т. е. его *развитие*, составляет предмет автобиографической линии повествования, как в матрешку вложенной в «очерки захолустного быта». Но вот что парадоксально – и что роднит этот текст Мамина с автобиографической трилогией Л. Толстого, хотя возникающее здесь сходство иного рода, чем в случае с поздним циклом очерков. Трилогия Толстого создавалась, как известно, еще совсем молодым писателем, в произведении, тем не менее, предстающим в роли зрелого, умудренного жизнью и ее немалым грузом человека. Нечто подобное наблюдается и в повести Мамина. Автор-повествователь словно специально подчеркивает свою отдаленность от прошедшего, ту громадную дистанцию, что отделяет его сегодняшний день от описываемой жизни. Но если в очерках «Из далекого прошлого» картины детства действительно могут быть отнесены к «далекому», то в «На рубеже Азии» автора, стоящего за спиной своего повествователя, отделяет от детства не так уж много лет – в лучшем случае около 20. Однако повесть выстраивается по модели заверщенного художественного целого: смерть отца закрывает страницы и детства, и отрочества героя, далее следует «Эпилог», действие которого происходит спустя десять лет после этого страшного события – и все в милой Таракановке выглядит уже иначе. Возникает иллюзия эпического «давно прошедшего», ее сознательно выстраивает автор, моделируя свой рассказ отчасти по типу «Эпилога» «Дворянского гнезда» И. С. Тургенева: «Но это был чужой народ – и эти хорошие люди, и это второе издание Киров, Аполлонов и Викентиев (имеются в виду дети сестры, т. е. племянники героя-рассказчика. – Е. С.); меня так и тянуло к Луковне и к Январю Якимичу, к этим друзьям моего детства, которых мне страстно хотелось видеть, говорить с ними, послушать их старческую болтовню и унести в *далекое-далекое прошлое* (здесь и далее в цитатах курсив наш. – Е. С.)» [12]. Особенно поразительны последние строки повести: «Отдохнуть хочу, отдохнуть хочу каждой каплей крови, каждой клеточкой. Я вполне понял теперь состояние Сергея Павлыча, который по целым дням кипятился из-за какой-нибудь ниточки: это был вытянувшийся на работе человек, у которого не было места живого на теле. Я понял Луковну с ее смешными предчувствиями и верою в сны: не такими ли же предчувствиями и не такой же верой в сны живет и все человечество, – так же работает, радуется, ждет, плачет и обращается в состояние детства, где иллюзия и создания воображения получают силу и

смысл действительности и человек получает способность ждать даже то, чего никогда не случится» [13].

Тирада повествователя имеет концептуальный характер и раскрывает воззрения автора. Счастье и идеал перемещаются в детство как идеальный конструкт, созданный взрослым сознанием рассказчика и мало соответствующий действительности, о которой он рассказывает и которая была наполнена горем, несчастьями, страданиями не столько даже самого героя, сколько его близких. Позиция рассказчика напоминает нам сквожение-скольжение по грани точки зрения мальчика, это попытка попасть в свой собственный тогдашний сон, в котором он был неискушенным ребенком, еще не съевшим (по выражению героя Ф. Достоевского) яблока познания, – с отчетливым же пониманием, что это только сон и иллюзия, которые имеют конец, которые *не навсегда*. Эта конструктивная, моделирующая оптика рассказчика обнажается ближе к финалу повествования, по мере нарастания общей катастрофичности жизни. Повествователь раскрывает ее перед читателем и собой в силу необходимости иметь опору в жизни, которой могут быть только детство и тепло, полученные тогда от любимых людей. Он не проговаривает всего этого, как будет делать позднее повествователь Мамина в очерках «Из далекого прошлого», – он показывает «уроки» жизни и память детства, идущие параллельно друг другу, словно расставленные в его сознании на разные полки и отнюдь не подменяющие друг друга. Детство, но не то, что человек испытывает собственно в детстве, а «состояние детства», т. е. детство как определенное состояние сознания, осмысляемое и заново переживаемое гораздо позже, – это золотые сны человечества, рождающие великие иллюзии и «создания воображения»; это источник творческого духа, что мы понимаем, лишь когда уходит сила жизни и деятельности, когда приходит час желанного отдыха – отдыха *от* жизни... Созерцательная позиция в повести Мамина предстает как вынужденная, хотя в других произведениях этого же периода она получает более четкое, оформленное выражение и постулируется именно как необходимое для освобождения духа от жизненной суеты состояние отдыха и чистого созерцания, обычно сопрягаемое автором с возвращением к истокам, к родной природе и родному Уралу.

Эта финальная фраза повествователя служит словно очищающим и вдохновляющим аккордом в завершение идущего в миноре, на спад, повествования Мамина. В произведении господствует трагическое восприятие жизни. Все лучшее погибает, торжествуют грубость и зверство, но повествователь не обвиняет ни мужиков, забивших близкого ему по духу хорошего человека Меркулыча, ни даже о. Иринарха, сеявшего вокруг себя «высокохудожественное зло»; о первых взрослый рассказчик скорее скорбит, вторым едва не восхищается, поскольку он составляет для него нераскрытую тайну («Если бывают вообще загадочные натуры, то такой загадочной натурой был Иринарх: мучить других для него составляло утонченнейшее наслаждение <...> А между тем это был очень образованный человек, поступление которого в монахи окружено было самой глубокой таинственностью...» [14]). Законы

жизни сильнее отдельных человеческих волей, но и человек волен самоопределяться и сохранять себя в этой жестокой среде – как сохраняет душевную стойкость Луковна. «...В ней сказывалась какая-то не сокрушимая ничем сила жизни и умение стать выше самых критических обстоятельств» [15], – замечает повествователь.

Именно борьба индивидуального самосознания с социально-сословными чувствами, выражающими давление среды, и начало осознания их в своей душе наполняет содержание внутреннего, автобиографического сюжета повести Мамина. Детство – это незамутненное природное «я» человека, уже в силу этого оно идеально. Действительность – разрушение иллюзий и торжество социального над природным, общего над частным, среды над индивидуальностью. Отстоять и сохранить себя – большой труд, он по силам далеко не всем (отсюда мотив усталости от жизни в рассказчике, спустя всего десять лет приезжающем в Таракановку, т. е. по эмпирическим показателям находящемся в полном расцвете сил). Отец героя, священник, не способен противостоять своей сословной гордости и погибает; то же, хотя от других причин, происходит с Меркулычем. На грани гибели не раз находится герой, но – побеждает, и дать ответ на вопрос «почему» вряд ли представляется возможным. Хотя сама победа, с учетом резюме повествователя, приведенного нами, вполне «пиррова».

«Среда», окружающая героя, поражающе всеохватна, ее влияние на личность проходит через самое дорогое – родной дом, близких людей, весь уклад домашней жизни. Главной особенностью «захолустного быта», определяющего жизнь семьи Обонполовых, является маскировка, стремление показаться лучше и богаче, чем они есть в действительности. Здесь маминские герои, живущие «в одном из уральских горных заводов», словно продолжают амбиции Макара Девушкина, который жил в постоянной боязни чужого осуждающего взгляда, для которого и сапоги, и мундир, и вечернее питье чая было в первую очередь средством выглядеть «не хуже других». Этот особый род амбиций бедных людей совершенно спокойно, без напряжения и страсти, свойственных герою Достоевского, раскрывает в повести «На рубеже Азии» Мамин-Сибиряк. Маскирующие «честную бедность» притязания семьи уральского священника выражаются через вещи: «...все было очень скромно и, вероятно, казалось бы очень бедным, *если бы чистота не скрадывала* пятен, заплаток и той особенной полировки, которую получают вещи от долгого употребления. Входивший в кухню не замечал, что он в кухне: русская печь, налево от двери, была *замаскирована* всегда чистенькой ситцевой занавеской... Небольшой стенной шкафчик, тоже *замаскированный* ситцевой занавеской...» [16].

Вещь в русской литературе выходит на первый план в эпоху натурализма, когда складывается т. н. метонимически-сигнификативное (по нашему определению) письмо реализма: вещь – деталь обстановки, одежда, пространственный локус и т. д. – замещает собой человеческую личность; к вещному принципу относится и сигнификативный способ характеристики

персонажа – через принадлежность его к определенному типу (социальному, профессиональному, сословному и т. п., о чем неоднократно писали разные авторы, разбирая метод натуральной школы) или возведение его поведения и образа жизни к определенной категории жизнеповедения людей. Эту риторичку «общих мест», или топов, использует и Мамин, причем особенно часто в более позднем произведении, примеры чего мы приводили выше. В повести начала 1880-х рассудочного дидактизма в самом стиле повествования меньше. Так, автор не обобщает особенности семейного уклада своих родителей до степени всех «бедных людей» (как делал это Макар Девушкин у Достоевского), хотя, с другой стороны, обобщающую и в этом плане достаточно традиционную функцию имеет подзаголовок: «Очерки захолустного быта» – вообще быта, любых людей, живущих в захолустье (а к ним, конечно же, относятся не только родители героя)¹. Но вот что важно: своим подчеркнутым вниманием к вещам, занимающим центральное место в доме Обонполовых, автор выводит наружу давящую зависимость людских отношений, людской психологии от материально-бытового уклада, а заодно экстерниоризует принцип реалистического письма, весьма влиятельный для него самого.

По своему положению отец Кира, священник, не должен и не может жить так бедно, это составляет предмет его бесконечного внутреннего унижения и бесконечных же забот матери о том, чтобы скрасить и скрыть нищету. Зависимость от вещей проявляется по-разному: это не только маскировка бедности чистотой, но и исключительно бережное отношение к вещам, гордость семейными реликвиями, это одухотворение вещей – наделение их особым статусом, их своеобразная сакрализация. «Вообще сквозь всю нашу скромную обстановку проходило несколько вещей каким-то исключением, и на них, кажется, сосредоточено было все внимание моей матери: она так всегда берегла их и каждый раз с особенным удовольствием вынимала их откуда-нибудь из глубины сундука потому, вероятно, что они безмолвно напоминали ей о лучшем времени» [17]. По отдельным вещам – «по этим чашкам, тарелкам и ложкам можно было восстановить очень подробно историю нашего семейства – каждая чашка, каждое блюдечко говорили за себя» [18].

Это обстоятельство заслуживает еще одного комментария. С одной стороны, бережное отношение к вещам, вполне понятное на фоне крайне небольшого жалования отца и его бедного прихода, весьма похвально. Уважение к вещи сегодня уже вряд ли заслужит от кого-либо обвинения в мещанстве и заскорузлости. Но вещи творят человеческое бытие, создают

¹ Нельзя не обратить внимание на возникающий между заглавием и подзаголовком повести контраст: «На рубеже Азии» – звучит торжественно и значительно, тогда как выражение «Очерки захолустного быта» имеет сниженное, несколько «затрапезное» значение. Однако оба заглавия – не собственно маминские. Первоначальное название повести – «Мудрая наука», потом была «Медведица», заглавие «На рубеже Азии» предложил А. М. Скабичевский. Жанровые определения тоже менялись: «Очерк из жизни Среднего Урала», затем «Из воспоминаний одного доктора». Кто дал последний вариант подзаголовка, звучащего наиболее оценочно и по тем временам наиболее «бытописательски», нам неизвестно.

мир. Какое бытие творят они в мире Обонполовых? Очевидно, что они обретают несвойственную им изначально функцию – становятся не просто вещами, но знаками фамильного достоинства. Следовательно, достоинство семьи отчуждаемо, оно означено вещами и основано на вещах, в этом убеждает значение, которое приобретает в семье фарфоровая кукла под названием «секретарь», вызывающая особую ярость отца, поскольку непонятным образом кукла напоминает ему злейшего врага – секретаря ...ской консистории, по вине которого отца и перевели в беднейший приход.

Зависимость от вещей в семье родителей Кира – это зависимость от социально-сословных норм и правил, от классовых отношений, это постоянная опаска чужого взгляда и это страшная зависимость от того, что не приветствуется в любой религии, назовем мы это «грехами» или «иллюзиями» (напомним, что перед нами семья священника)¹. При чем повествователь сохраняет образующую двойственность отношения к вещам и положения вещей в их доме: его герой вместе с матерью любит козодом или красивой чашкой, само знакомство с домом происходит через погружение в мир вещей, но тут же следует достаточно критичное резюме повествователя: «Нужно сказать, что чем сильнее одолевала нас бедность, тем больше вырастала наша семейная гордость, в жертву которой приносились последние гроши, причем не допускалось даже мысли, что можно было поступать иначе. <...> В семье мы могли чувствовать всю тяжесть бедности и скрепя сердце выносили большие лишения, но перед чужими людьми мы держали себя с большим гонором и бросали последние рубли с самым равнодушным видом, как будто совсем не нуждались в деньгах... Самой страшной вещью для нашей семьи была мысль, что о нас скажут и, боже сохрани, пожалуй, поставят на одну доску с заводскими лесообъездчиками или заводскими служащими, мелкой сошкой вообще» [19]. В конце концов, заключает повествователь, сам подводя итог семейной пристрастности, «...эти вещи, имевшие честь сделаться нашими, как бы переставали быть вещами, а составляли *часть нас самих*» [20]. Итак, вещь – фетиш и вещь – ожившая и подчас замещающая человека сила, получившая власть управлять его миром. «Два процесса идут рука об руку, а временами даже навстречу

¹ Не можем не заметить, что, судя по разного рода мемуарным свидетельствам, а в первую очередь по воспоминаниям самого писателя, такое отношение к вещам и к чужой оценке не было принято в их семье. В очерках «Из далекого прошлого» он писал нечто прямо противоположное: «Да, там, за стенами нашего дома, были и голодные сироты, и больные, и обиженные, и пьяные, и глубоко несчастные... Мысль о них отравляла то относительное довольство, каким пользовалась наша семья, и мне глубоко запали в душу слова, которыми отвечал обыкновенно отец, если я приставал к нему с требованием что-нибудь купить:

– Ты – сыт, одет, сидишь в тепле, а остальное – прихоти. <...> Ведь это громадное богатство – не завидовать и не желать того, что является излишеством и бессмысленной жадной именно такой роскоши, для которой приносится все в жертву...» (*Малин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч. : в 12 т. / под ред. Е. А. Боголюбова. Т. 12. С. 18*).

друг другу, – писал В. Подорога, – персонификация, “оживление” вещи (анимация/витализация) и деперсонификация человеческого» [21].

Деперсонификация человеческого – закон большого мира, в котором происходит действие повести Мамина; согласно ему живут почти все обитатели поселка за исключением тех, что располагаются близко от семьи главного героя и являются его друзьями, его пестунами. А сама семья? Она также попадает в круг оживления мертвого и омертвления живого. Старший брата Кира, Аполлон Обонполов (обратим внимание на авангардистскую – под стать Андрею Белому – звукопись имени, сама же фамилия семьи – очевидно «сделанная», словно играющая фонемами в их весомо предметном статусе), был «первенцем» и «баловнем всей семьи», «недостижимым идеалом», «перед которым все преклонялись в доме», общей гордостью и общей слабостью, «домашним божком» [22]. Семейный кожаный чемодан Аполлона напоминает шкатулку Чичикова – все вещи были уложены в нем так, будто «родились вместе с чемоданом». Но по причине плохой памяти ему не удалось закончить духовное училище. Через некоторое время Аполлона привозят в Гавриловск и женят на дочери о. Марка; подоплеку столь выгодного для семьи Обонполовых брака герой узнает позже – невеста Аполлона долгое время была любовницей настоятеля монастыря о. Иринарха. Фактически старший сын стал заложником семейной тяги вверх, к социальному превосходству. Бывший божок легко становится жертвой. Немудрено, что спустя несколько лет Аполлон, получивший дяконское место при Гавриловском монастыре, спился и умер от чахотки. Жертвой собственного любострастия, зависти и ненависти к врагу становится и отец семейства: увидав на свадьбе сына своего врага, злополучного секретаря консистории, о. Викентий получает удар и скоропостижно умирает.

Именно от этих семейных привязанностей к чужим нормам жизни, от «смертных грехов» человечества, воплощенных в любимых всеми домашними вещах, с трудом и болью освобождается Кир. По мере расширения круга впечатлений он узнает истинную цену семейных реликвий и ценностей. Первым столкновением с реальностью становится приезд из Петербурга доктора, сына Луковны. Его дорогие вещи поражают Кира, но главное – «... мои глаза открылись, и я понял истинные причины нашей семейной гордости и от всей души возненавидел художественные заплатки и все остальные проявления вопиющей бедности, в когтях которой так крепко сидела наша семья» [23]. Однако именно встреча с доктором, так непохожим на всех, кто жил рядом, заставила его стремиться к чему-то иному, заронила мечту самому стать доктором, которая в «Эпilogue» прокламируется исполнившейся. Затем происходит знакомство с домом о. Марка в с. Заплетаеве, неподалеку от Гавриловского монастыря и училища: «Я почувствовал невольную робость в этих богатых комнатах и сразу понял всю разницу между ними и нашими убогими комнатками в Таракановке». «Да, будущий доктор не умом, а всеми своими чувствами в первый раз испытал щемящее чувство

зависти и подавляющую силу богатства» [24], – иронически добавляет повествователь, отстраняясь от героя. Он сам уже избавился от зависти, но он знает и помнит это ощущение социального неравенства, краем зацепившее его детскую душу, но не сумевшее остаться в ней надолго. Что помогло ему сохранить себя? По-видимому, милая его сердцу Таракановка и несчастья, случившиеся с любимыми людьми, свидетелем которых он стал, но которые не сразу пропустил через себя.

Через неделю после страшной смерти Меркулыча герой едет в Гавриловск, спешит в дом о. Марка. «...Мне, пожалуй, уж наскучило жить в Таракановке, да и перспектива увидеть Симочку сильно заманивала меня». Но... «Действительность жестоко обманула Кира Обонполова» [25], – опять замечает повествователь. Смена залога выступает показателем иронии по отношению к себе-герою, но герой и сам довольно быстро понимает смысл перемен и покидает прежде гостеприимный дом о. Марка, где теперь он стал лишним (Симочка вдруг выросла и заняла место старшей сестры возле о. Иринарха). Теперь вещи, которыми он восхищался, становятся его врагами: «...меня давила эта роскошь, эти трюмо, бархатные обои, мягкая мебель, бронза, ковры, мне страстно захотелось на свежий воздух, на берег Ирени...» [26]. Социальный инстинкт, проснувшийся в герое от обиды за себя, потом сменяется напряженным нравственным переживанием стыда за брата, за всю свою семью. «...Мне было и совестно, и больно, и как-то неловко за всех», – передает повествователь свои переживания во время сватовства брата за дочь о. Марка.

Последней точкой роста героя становится открытие им страшной правды, лежащей в подтексте неожиданного мезальянса. Он узнает ее от соседей по квартире, своих же бурсаков, среди которых и брат Агнии и Симочки, пекущийся о своем наследстве. Не помня себя Кир кидается в драку и оказывается жестоко избит однокашниками. Но тут и происходит его главное прозрение: физическое страдание очищает нравственное чувство, душевная боль обретает другое качество, и Кир ощущает боль не столько за себя или брата, сколько за забытого им Меркулыча, от такой же невыносимой боли ушедшего из жизни, за всю свою семью, за некогда любимую им Симочку: «Когда я очнулся, в комнате никого не было, я по-прежнему лежал на полу, а в окно смотрела яркая луна; мне почему-то показалось, что я не Кир Обонполов, а Меркулыч, которого на моих глазах колотили Прошка с Вахрушкой... Меркулыч так же лежал на полу и так же не мог пошевелить ни одним пальцем; припоминая разговор Антона с Гришкой, я позабыл о собственном положении и задрожал от подавляющего чувства унижения» [27].

Взаимозаменяемость в страдании – вот главный нравственный «итог» всей этой жестокой истории, пережитой Киром Обонполовым. Та точка, откуда рождается самосознание героя, понимание им себя и своей семьи, где происходит окончательное расставание с наивным детским, да и семейным эгоцентризмом. Поэтому автобиографическая повесть

Мамина в полной мере может быть отнесена к прозе «самосознания», если воспользоваться определением А. М. Пятигорского¹. Это позволяет дать ответ на вопрос, в общем-то праздный для интерпретатора текста: зачем понадобилось Мамину так «искажать» и драматизировать историю своей семьи. Согласно Пятигорскому, складывающаяся в романе самосознания ситуация между автором и его «другим» дарует ему «свое» знание, которое возможно «только в *обратном* (здесь и далее курсивы в цитатах авторские. – Е. С.) сообщении от него ко мне». «...То, что я делаю, в сюжете романа самосознания я делаю *как другой*. Более того, я делаю (говорю, думаю) как другой и то, чего *как сам* делать (говорить, думать) не могу» [28]. Тем самым я (автор) получаю знание о себе самом, которого не получил бы иным способом, или получил бы, но путем нелегкого проживания опыта жизни. Страдание, воплощенное в «другом» автора, объективирует родовое «свое» («...роман самосознания объективно отрицает род. <...> Но род в романе самосознания отрицается и субъективно» [29]). Таким образом, Мамин как автор повести «На рубеже Азии» изживает, или отрицает, свое родовое наследство; вероятно, в качестве героя и повествователя он переживает те чувства, которые в неназванном, необозначенном виде могли возникнуть у него в реальной жизни. Неслучайно в повести несколько раз возникает эффект двойниковости: это Кир – Меркулыч (разобранный нами эпизод) и это Кир – доктор, сын Луковны, которого, став в свою очередь доктором, как бы замещает герой: в «Эпilogе» он так же приезжает из Петербурга, так же истощен и почти болен, а самым родным человеком для него является даже не мать, а Луковна.

Вслед за Пятигорским мы акцентировали «обратное» отношение от героя к автору, имеющее открывающий и освобождающий смысл, осуществив своего рода перевод эстетического в этическое. Но в самом «возвратном» движении к автору есть и собственно эстетический смысл, о нем неоднократно говорил М. Бахтин. «Отнесение переживания к другому есть обязательное условие продуктивного вживания и познания и этического и эстетического. Эстетическая деятельность и начинается собственно тогда, когда мы возвращаемся в себя и на свое место вне страдающего, оформляем и завершаем материал вживания» [30]. Бахтин относил к этой деятельности «действия созерцания», вытекающие «из избытка внешнего и внутреннего видения... другого человека. <...> Избыток видения – почка, где дремлет форма и откуда она разворачивается, как цветок» [31]. «*Состояние детства*», в которое спустя время автор-повествователь переводит переживания и *страдания* детства, как раз и содержит в нераскрытом виде этот «избыток видения», позволяющий автору вернуться вспять и воплотить его в пространной форме повести «самосознания».

¹ Напомним, что философ определял роман самосознания как структуру, в которой: 1) фиксируется объективация автора в «другом», 2) «как метафора субъективного сознания автора и героя» фигурирует *страдание*, которое автор и делит с другим (геро-ем) (Пятигорский А. М. Избранные труды. М., 1996. С. 265).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Об образе автора в произведениях Мамина-Сибиряка 1880-х гг. в контексте творчества других уральских писателей см. нашу статью: *Созина Е. К.* «Лицо» и «образ» автора в произведениях писателей Урала конца XIX – начала XX века // *Литература Урала: история и современность*. Вып. 3. В 2 т. Т. 1. Екатеринбург, 2007. С. 9–32.
2. *Дергачев И. А.* В начале восьмидесятых // *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Очерки и рассказы 1880–1883 гг. Свердловск, 1980. С. 439.
3. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч. : в 12 т. / под ред. Е. А. Боголюбова. Т. 12. Свердловск, 1951. С. 11.
4. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Очерки и рассказы 1880–1883 гг. Свердловск, 1980. С. 238.
5. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч. : в 12 т. / под ред. Е. А. Боголюбова. Т. 12. С. 13.
6. Там же. С. 47.
7. Термин наш. См.: *Созина Е. К.* Сознание и письмо в русской литературе. Екатеринбург, 2001. Гл. 6, 7.
8. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч. : в 12 т. / под ред. Е. А. Боголюбова. Т. 12. С. 67.
9. Там же. С. 43.
10. *Дергачев И. А.* Д. Н. Мамин-Сибиряк в литературном процессе 1870–1890-х гг. Новосибирск, 2005. С. 38.
11. Там же. С. 42.
12. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Очерки и рассказы 1880–1883 гг. С. 324.
13. Там же. С. 326.
14. Там же. С. 298.
15. Там же. С. 302.
16. Там же. С. 239–240.
17. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Очерки и рассказы 1880–1883 гг. С. 241.
18. Там же. С. 241.
19. Там же. С. 244.
20. Там же. С. 245.
21. *Подорога В.* Кукла и марионетка: Материалы к феноменологии театральной репрезентации // *Кукла : материалы лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой / ред. О. Купцова. М., 2008. С. 125–126.*
22. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Очерки и рассказы 1880–1883 гг. С. 246, 247.
23. Там же. С. 271.
24. Там же. С. 294, 295.
25. Там же. С. 307.
26. Там же. С. 309.
27. Там же. С. 317–318.
28. Там же. С. 266–267.
29. Там же. С. 267.
30. *Бахтин М. М.* Собр. соч. Т. 1. М., 2003. С. 107.
31. Там же. С. 106.



Н. А. Богомолов
г. Москва

СЕРГЕЙ АУСЛЕНДЕР: СТИЛИЗАЦИЯ ИЛИ СТИЛЬ?

Появление первого с 1930 года издания сочинений С. Ауслендера [1] (а последние книги, точнее, небольшие брошюры – для взрослых – и вообще появились в свет в 1919 году) имело все шансы стать точкой отталкивания для разнообразных суждений о творчестве этого незаурядного писателя. Однако помимо резко негативного отзыва о самом издании [2], иных работ, как литературоведческого, так и литературно-критического плана, нам не встретилось, и едва ли не единственной работой такого толка, кроме предисловия А. М. Грачевой к названному выше изданию остается и по сей день статья З. Г. Минц «К изучению периода “кризиса символизма” (1907–1910)», где раннее творчество Ауслендера вписано в контекст зарождения постсимволизма [3]. Однако, на наш взгляд, его произведения заслуживают и специального изучения, дающего возможность несколько иначе оценить и перспективы, в которой оно должно восприниматься.

Прежде всего это касается репутации писателя как стилизатора, которая сложилась с первых же его печатных выступлений и упорно держится до сих пор. И в предисловии А. М. Грачевой говорится о том же: «Сборник <“Золотые яблоки”> составлен из текстов-стилизаций, написанных под прямым влиянием прозы Анатolia Франса и М. Кузмина» (С. 16). Однако кажется, точнее была З. Г. Минц, писавшая: «Как художественные структуры модернистские “стилизации” отличаются не только от близких им явлений символистской литературы, но и от стилизаций более традиционных типов. Они ориентированы не на “чужое слово” и даже не на “чужой текст” <...>, а на сам феномен искусства, в котором акцентируется именно “искусственность”, отделенность от реальности» [4]. Пожалуй, с этим определением применительно к творчеству Ауслендера и можно было бы согласиться, если бы не явная условность термина «стилизация», который не случайно исследовательница употребляет в кавычках, – такая своеобразная стилизация, которая стилизацией не является.

Однако, как представляется, точнее всех о поэтике произведения Ауслендера написал в основательно забытой статье его родственник, брат первой жены, Е. А. Зноско-Боровский, откликаясь на известие о мнимой смерти шурина: «С первых же литературных опытов он попал на свою полочку, и на него был нацелен ярлык, относивший его к числу “стилизаторов”, так что долго спустя на его долю приходились все выпады и насмешки, которые предназначались им. А этот “стилизатор” Франции XVIII в. и ее революции

даже не владел французским языком: стилизация его оказывалась, таким образом, из вторых рук.

Но за нею скрывалась та большая работа, которая производилась молодым писателем над русской прозой и которая позволила ему постепенно создать свой собственный язык, лишенный, правда, силы и мужественности, но очень четкий, с превосходно построенными фразами, находчивой расстановкой слов и необычайно выпуклыми зрительными образами.

Приходится признать, что русская проза,отягощенная психологически и религиозными проблемами, в значительной степени перестала интересоваться многих наших писателей сама по себе, своими законами и свойствами. Чистота и живописность Пушкина и Лермонтова почти утрачены. И как поэты конца XIX и начала XX вв. вернули стиху его самоценность, то же самое должно быть сделано и в отношении прозы.

Сергей Ауслендер был один из тех, кто осознал эту задачу и своим путем шел к ее разрешению. Приверженность к XVIII и первым десятилетиям XIX в. указала ему время, где искать образцы. Но по мере того, как он уходил от этой эпохи в своих произведениях, его слог терял архаическую жеманность и манерность, сохраняя, однако, все черты безупречного строения и отчетливой изобразительности. А эти черты были необходимы писателю по самому характеру его творчества» [5].

Действительно, стилизация представляет собой ориентацию на чужой стиль, а через него – на чужое слово, о чем выразительно писал Бахтин. Для того чтобы признать чье-либо искусство стилизованным, необходимо найти образец для имитации, к тому же имитации направленной на развитие потенциальных возможностей, заложенных в оригинальном стиле, но делая это направление условным (без этого Бахтин именует такой стиль подражанием). Как нам представляется, в случае Ауслендера это если не вовсе невозможно, то весьма затруднительно, поскольку его произведения, начиная от самых ранних, вышедших в широкую печать, ориентированы на другой способ обращения с прецедентными текстами, отчасти уловленный Зноско-Боровским. В ранних произведениях используются отдельные реалии, как имеющие отношение к истории выбранного для хронологического удаления времени, так и географические и предметные. Скажем, в начале рассказа «Вечер у господина де Севираж» такими опорными реалиями являются казни, яkobинцы, Друг Народа, санюлоты – как исторические приметы; Версаль и Сена – как географические; розовый шелковый костюм, пышный парик с голубой лентой, шпага с поломанной рукоятью, мушки, мужская пудра – как предметные.

Самый же стиль остается вполне нейтральным: «И Буже рассказывал с таким милым азартом, что через несколько минут я совсем отдался знакомой власти приятных выдумок, не вспоминая трагической действительности» (С. 171). Эта случайно выбранная фраза не несет в себе никаких скольконибудь отчетливо ощутимых примет чужого стиля или чужого слова, как, скажем, это происходит уже в «Приключениях Эме Лебефа» М. Кузмина (на

прозу которого, по мнению многих исследователей, Ауслендер ориентировался), где господствует ориентация на «чужой стиль», несколько архаизированный и пронизанный знанием мельчайших деталей эпохи. Нет у Ауслендера и того, что В. Я. Брюсов определил как существеннейшую особенность повествовательной манеры автора «Приключений Эме Лебефа»: «Он строго выдержал стиль того времени во всех написанных частях повести, позволив себе *не написать* некоторые ее части, которые непременно стояли бы на своем месте у писателя XVIII века, но которые современный автор без опасения предоставляет воображению читателя» [6]. Фрагментарное повествование без сюжетного завершения [7] у Ауслендера заменено отдельным фрагментом, сжатым, но с отчетливо прописанным сюжетом, следующим за вполне определенной фабулой. Впрочем, стоит, пожалуй, отметить, что прочитываться этот сюжет может разноречиво. Так, З. Г. Минц полагает, что в итоге остаются *«только тексты*: любовное письмо, спрятанное в шкатулке, и доказанная теорема. Рожденные страшной реальностью и творчеством мужественно-холодного лицемера, они преобразились творчеством в Красоту – единственную истинную ценность, способную сохраниться в истории» [8]. Но несколько не менее возможно и иное чтение: герой силой вечной Красоты противостоит безумию революции и не дает разрушить свою личность ни ежеминутному ужасу грозящей смерти, ни злобе и мести.

Еще в большей степени своеобразие стилиевой манеры Ауслендера ощущается в единственном из его законченных романов (второй, «Видения жизни», печатавшийся в омской газете «Сибирская речь» в 1919 г., остался незавершенным или, по крайней мере, незаконченным печатанием) – «Последний спутник». Как и многие другие произведения того времени, роман имеет несомненную автобиографическую подоплеку, однако она несравненно сложнее, чем кажется (чему мы рассчитываем посвятить другую статью), и в то же время он интересен как явление стиля.

Дело в том, что реальная основа романа связана с московской и петербургской символистской средой, что, казалось бы, должно было погрузить нас и в соответствующие стилиевые поиски. Однако ничего подобного не происходит. Возможно, дело в том, что «Последний спутник» обдумывался и писался очень долго. Роман датирован мартом 1913 г., однако упоминания о большом произведении, посвященном путешествию в Италию, появляются в письмах Ауслендера уже летом 1908 г., вскоре после возвращения оттуда [9]. 3 сентября 1909 г. Кузмин записывает в дневнике: «...пришел Сережа, <...> читал повесть о Нине Петровской» [10], с апреля по июль 1911 г. в газете «Утро России» печатаются первые две части романа. За это время успело появиться окончание «Огненного Ангела» (начатого печатанием еще в 1907 г.) и «Последние страницы из дневника женщины» В. Брюсова, «Серебряный голубь» Андрея Белого, «Двойной наперсник», «Нежный Иосиф» и «Покойница в доме» М. Кузмина, значительная часть «Творимой легенды» Федора Сологуба, то есть Ауслендер работал над своим романом, уже зная большую часть заметной символистской и околосимволистской прозы. Из произведе-

ний первого ряда он не имел возможности познакомиться только с «Петербургом», но поэтика этого романа, судя по всему, должна была ему быть в высшей степени чужда. Перед его глазами были и опыты «аполлоновской» прозы, вроде «Власа» О. Дымова или «Недели в Тургеневе» Алексея Толстого, то есть выбор стиливых ориентиров оказывался чрезвычайно широк. И, однако, Ауслендер пошел по иному пути, причем продолжительность работы над романом показывает, что по пути вполне обдуманному.

В основание его, как нам представляется, ложится второй принцип обращения к прецедентным текстам: использование разнообразных сюжетных (или фабульных, что в данном случае безразлично) поворотов темы. В «Последнем спутнике» в центре оказываются два обморока Гавриилова: в квартире Агатовой и в публичном доме над рестораном, а также путь в Италию и пребывание во Флоренции. Как нам представляется, во всех четырех случаях в основание ложится творчество дяди Ауслендера – М. Кузмина, хотя из двух разных произведений: «Крылья» и «Нежный Иосиф». Эротический характер всех этих описаний весьма характерен, поскольку проясняет одну из главных тем романа Ауслендера.

В первом случае явно используется эпизод из «Крыльев»: Ваня Смуров вызывает эротическую реакцию вдовы-старообрядки Марьи Дмитриевны, завершающуюся попыткой полноценного контакта: «...она обняла Ваню и стала целовать его в рот, глаза и щеки, все сильнее прижимая его к своей груди. Ване, сразу отрезвевшему, стало жарко, неловко и тесно. <...> Но та все крепче его прижимала к своей груди, быстро и неслышно целуя в щеки, рот, глаза и шептала: "Ванечка, голубь мой, радость моя!"» [11]. Но Ваня находит в себе силы произнести: «Да пусти же меня, проклятая баба!» и вырваться из объятий. Герой Ауслендера оказывается намного романтичнее: «Гавриилов в ужасе хотел подняться, освободиться от крепких, сжимающих его колени рук, дотронулся до мягких волос Агатовой и, побледнев, сладкую знакомую усталость испытывая после всех событий этих дней, медленно и беззвучно склонился на мягкий ковер в глубоком обмороке» (С. 63). А потом, на следующее утро, сцена почти повторяется, завершаясь почти так же, как в романе Кузмина: «Душно стало Гавриилу от этих жадных губ, прильнувших к нему. Ужас какой-то охватил его и, шепча: "Не надо, не надо!" – оттолкнул он женщину...» (С. 66).

Второй раз аналогичная сцена происходит в трактире «Петропавловск», где на втором этаже размещается публичный дом. Увлекаемый проституткой, Гавриилов снова попадает в глубокий обморок. На этот раз сцена как две капли воды напоминает фрагмент из романа Кузмина «Нежный Иосиф», где герой оказывается в публичном доме, где так же бегают девицы, крича: «Режут, режут, батюшки!», – Впрочем, у Кузмина иначе: «Он ее зарезал насмерть! Она не дышит!» Да и вся прочая обстановка и персонажи «домов» очень напоминают друг друга, но опять-таки у Кузмина обходится без обморока.

Третья сцена вновь возвращает нас к «Крыльям»: по дороге из Петербурга в Варшаву Гавриилов становится почти свидетелем того, как его сосед

по купе без особых хлопот устраивается в служебном отделении с «горняшкой тут при буфете» (С. 139). В параллель к этому у Кузмина читаем рассказ про молниеносную «историю» приказчика Сергея с неизвестной женщиной, которую Ваня даже не понимает. В противоположность этому у Ауслендера «...поразило Мишу сходство горничной с Дашей, и воображение рисовало ему отвратительные, соблазнительные картины. Он старался овладеть собой, думать о чем-либо ином, но не мог» (С. 141).

Наконец, последняя из представляющихся нам значимой в данном аспекте сцена – флорентийское и отчасти фэзуланское пребывание Вани Смурова («Крылья») и Гавриилова с Агатовой («Последний спутник»). И там, и там появляется носитель гомосексуального соблазна (Юнонов в «Последнем спутнике» и Штруп в «Крыльях»), и там, и там он помогает герою обрести себя – только в «Крыльях» это оказывается обретением сугубо мужской любви, а в «Последнем спутнике» – отказом от обманчивой любовной связи с тем, чтобы прийти к подлинной любви, не имеющей ничего общего с опиываемой у Кузмина.

Гаврилов проходит те же испытания, что герои прозы Кузмина, но выходит из них совсем иным образом. Если в «Крыльях» каждое испытание предсказывает юному герою истинный путь единственно верного типа любви, с которой он, в конце концов, и обращается, то в «Последнем спутнике» соблазны гомосексуальности и греховной связи оказываются побеждены решением Гавриилова: «Я завтра переезжаю к Ивяковым. <...> Просто мне удобнее у них, чем в гостинице» (С. 164), что Юлия Михайловна истолковывает единственно верно: «Ты женишься на ней. Она твоя невеста?» (Там же), и после этого исчезает из его жизни так же неожиданно, как появляется в ней.

Как видим, А. М. Грачева права, когда пишет о том, что «Последний спутник» рассказывает о своеобразном символическом «обряде инициации» (С. 33), однако вряд ли справедливо упускает из виду столкновение двух принципиально различных обрядов – в «Крыльях»¹ и романе Ауслендера. Постепенно нарастающая мизогиния Смурова – явная противоположность темному, стыдному, запретному, что Гаврилов находит в женщинах и своем собственном желании, но от чего он не в силах отказаться.

И в полном соответствии с основным смысловым заданием романа Ауслендера оказываются его стилевые интенции. О прозе Кузмина и в особенности о «Нежном Иосифе» Б. М. Эйхенбаум справедливо писал: «Люди эти странные, жизнь причудливая. Беспокойные страсти и разговоры, душная атмосфера суетливой влюбленности и мистических исканий, лабиринты необычной, почти неизвестной психологии, прихотливые орнаменты слов, мыслей и чувств, за которыми скрывается тенденция» [12]. «Прихотливые орнаменты слов» основываются у Кузмина на принципиальном совмещении

¹ Стоит отметить, что в предисловии сказано о «непосредственном влиянии» романа Кузмина на роман его племянника, но лишь как «жанрового прототипа» (С. 31).

разнородных стилевых пластов. Подобно тому, как в дневниковых записях он в голодные и холодные годы мечтает о жарко натопленной горнице непременно с клопами, в стихах заменой благодатного солнца видит содержимые частным лицом бани, а в прозе сексуальную сцену размещает между «Да исправится молитва моя» и «Жертва вечерняя», так же он организует и основную словесную массу своих прозаических произведений. Вот только один пример из «Нежного Иосифа», как раз из той сцены, которую мы упоминали выше: «Лампады пылали, через двор зеленела лампа. Как далеко ушли Соня, Леля, Адвентов, милая Катя, как она нежна была летом, ее грудь, ее руки были так теплы! Иосиф привстал; рука Саши крепко держала его и была влажна и тепла. <...> Лицо Броскина опустилось, лоб в испарине, рот открыт, пахнет пивом; Марья Ильинишна посапывает. Как нестерпимы спящие люди! Саша, проснувшись, прошептал, глядя в открытые глаза Иосифа: "Недреманное око Господа Нашего Иисуса!" и снова заснул. Когда Пардов хотел освободить свою руку, спящий его оцарапал и пытался укусить» (С. 181–182). Теплые руки жены и теплая рука спящего отвратительным пьяным сном Саши Броскина обозначают функциональную параллель двух персонажей, но если от первых идет развертывание стилистической парадигмы в сторону «как она нежна была летом», зеленой рабочей лампы и лампад, то от второй – к противной испарине, запаху пива, «оцарапал и пытался укусить». Текст Кузмина словно пульсирует между различными стилистическими полюсами, от «...как задала я ей рвань, что плешива ходит» до «Недреманного ока Господа Нашего Иисуса!».

В отличие от него Ауслендер настаивает на отказе от крайностей любого рода. Попробуем с этой точки зрения рассмотреть конец первой части, когда Гаврилов после обморока остается на квартире Агатовой, а та после свидания со своим любовником Полуярковым возвращается домой и обнаруживает, что Миша еще не уехал. Ее слова при встрече обладают вполне определенным стилевым характером: «Спаси меня, не покидай! <...> Ты избавитель мой светлый, ты спасешь меня! <...> позволь быть твоей рабой, только смотреть на тебя, только изредка целовать твои одежды...» – и т. д. (С. 68). На это она получает в ответ: «Встань. Успокойся. Странно у вас все в Москве, и нет благой легкости и радости, которой я хочу, а все ужасы, трагедии», – и дальше, уже в авторской речи нагнетаются слова одного стилевого ряда: ласковый и утешающий голос, ласковый и спокойный разговор, спокойный, нежный и властный Гаврилов, веселый и нужный обед, еще один разговор – дружественный и веселый, ласковый ответ Гаврилова (С. 69). И все эти рассчитанные прилагательные и наречия (которые мы перевели в прилагательные для удобства восприятия), повторяющиеся так настойчиво на пространстве всего лишь одной страницы, предназначены для обозначения того круга стилистических средств, который вырисовывается как идеальный, который не могут и не должны поколебать прежние слова Агатовой, произносимые на вокзале через несколько часов: «Ты уведешь меня к радостному спасению. <...> У тебя гордое и светлое лицо сейчас,

как у жениха. <...> Жених мой прекрасный. Симон¹, вождь мой!» (С. 70–71). Гаврилов отвечает на эти слова бессловесно, но авторская речь опять гармонически уравновешена: «Прощаясь, быстрым поцелуем поцеловал Гаврилов Юлию Михайловну и вскочил на площадку, помахивая из окна белой розой» (С. 71).

И в другой ситуации, в публичном доме, когда Гаврилов впервые сталкивается с «непристойными выдумками», он слышит повествование о них «как о чем-то простом» (С. 127), а в момент обморока Юонов, держащий его голову, «ласково и нежно спросил», «нежно гладил его и говорил что-то ласковое и успокоительное» (С. 129), то есть снова появляются гармонизирующие и смысловые, и постоянным повторением слова и обороты речи.

Ауслендер в этом романе словно воплощает в жизнь заветы статьи Кузмина «О прекрасной ясности», которых тот сам вовсе не думает придерживаться (напомним, что он заканчивал писать «Нежный Иосиф» совсем незадолго до того, как была написана статья). И его стилевое задание весьма далеко от стилизации, оно строится без оглядки на уже существующие образцы русской прозы, а скорее наоборот – в чем-то предвещает поэтику «Серапионовых братьев», особенно Каверина, Лунца и раннего (и лучшего!) Федина. Видимо, не только общими омскими воспоминаниями объяснялось и его внимание к салону Л. В. Кирьяковой, где можно было встретиться с М. Булгаковым и другими писателями, составлявшими круг его общения [13]. Впрочем, говорить об этом следует уже в другом месте и гораздо более подробно.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Ауслендер С. Петербургские апокрифы : роман, повести и рассказы / сост., вступ. ст. и коммент. А. М. Грачевой. СПб., 2005. Далее ссылки на это издание даются с указанием страниц в тексте.
2. См. рецензию Алексея Бурлешина (Критическая масса. 2006. № 3).
3. Характерным примером отношения к творчеству Ауслендера является наиболее универсальное на сегодняшний день издание, посвященное литературе конца XIX и начала XX веков. См.: Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов) : в 2 кн. М., 2000–2001 (по указателю в кн. 2).
4. Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 218. Впервые: Ученые записки Тартуского университета. Тарту, 1988. Вып. 881 (Блоковский сборник, 10).
5. Зноско-Боровский Евг. А. Сергей Ауслендер // Последние новости (Париж). 1922. 13 августа.
6. Брюсов В. Среди стихов : манифесты, статьи, рецензии 1894–1924. М., 1990. С. 241–242.
7. Согласно точному замечанию Брюсова, «у таких романов не могло быть своего конца: они все кончились в один и тот же день: 21 января 1791 года, когда скатилась с эшафота голова Людовика XVI» [Там же. С. 242].
8. Минц З. Г. Цит. соч. С. 220.
9. Здесь и далее мы опираемся на дневник М. Кузмина и материалы, приведенные в комментариях к нему (Кузмин М. Дневник 1908–1915. СПб., 2005). В данном слу-

¹ Имеется в виду Симон-волхв (Симон-маг).

чае – письмо к Г. И. Чулкову от 7 мая и к В. Ф. Нувелю от 10 мая 1908 г. [Там же. С. 595–596].

10. Там же. С. 163–164.

11. Здесь и далее произведения Кузмина (с указанием страниц в тексте) мы цитируем по кн.: Кузмин М. Плавающие путешествующие : романы, повести, рассказ. М., 2000. В данном случае – с. 88.

12. Эйхенбаум Б. О литературе : работы разных лет. М., 1987. С. 349.

13. См.: Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988 (изд. 2-е, доп.). С. 218–224, 263; Виноградов В. «Зеленая лампа» // Независимая газета. 1994. 20 апреля.



Н. В. Пращерук
г. Екатеринбург

ЧУЖАЯ ЦИТАТА КАК «АВТОРСКИЙ ЗНАК» БУНИНА-ХУДОЖНИКА И СТИЛЕВАЯ ДОМИНАНТА ЕГО ТЕКСТА

В книге И. А. Бунина «Темные аллеи» есть три рассказа – «Темные аллеи», «В одной знакомой улице...», «Холодная осень», которые образуют своего рода мини-цикл, интонационно и ритмически организующий произведение, выполняющий роль одного из его смысловых центров. Эти рассказы объединяет сходство фабульных ситуаций: герой (или героиня), возвращаясь в прошлое, расценивает любовную встречу как самое главное событие жизни. Особенно это проявляется в переключке финалов, в которых можно обнаружить прямые текстовые совпадения. Так, в «Темных аллеях» герой, вспоминая свою любовь и размышляя о возможном другом развитии отношений с возлюбленной, признается сам себе: «Разве неправда, что она дала мне лучшие минуты жизни?» (5, 612)¹; «Да, конечно, лучшие минуты. И не лучшие, а истинно волшебные» (5, 255). Во втором и третьем рассказах героиня еще более определенна в своих оценках: «В одной знакомой улице я помню старый дом...» Что еще помню? <...> Больше ничего не помню. Больше ничего и не было» (5, 398 – «В одной знакомой улице»); «...Вспоминая все то, что я пережила с тех пор, всегда спрашиваю себя: да что же все-таки было в моей жизни? И отвечаю себе: только тот холодный осенний вечер... И это все, что было в моей жизни, – остальное ненужный сон» (5, 434 – «Холодная осень»).

Любопытно, что в этих рассказах особым образом организуется и завершается как будто бы один, общий пространственно-временной сюжет:

¹ Произведения И. А. Бунина цит. по: Бунин И. А. Собр. соч. : в 6 т. М., 1988 с указанием в скобках номера тома и страницы.

«холодное осеннее ненастье» «Темных аллея», подарившее еще одну встречу героям и разлучившее их уже навсегда, сменяется острыми «зимними переживаниями» из второго рассказа, и, наконец, вполне определенно соотносится с образом пространства из «Холодной осени» – холодным осенним вечером с черным небом, на котором «ярко и остро сверкали чистые ледяные звезды» (5, 431).

Во всех рассказах цитируется классический стихотворный текст, и этот текст непосредственно включается в сюжетно-событийный и повествовательно-стилевой план произведений, а также отражается в их названиях. Это обстоятельство позволяет ставить вопрос о сюжетообразующей функции стихотворений в каждом из рассказов. Строчка, приходящая на память, как толчок, как запускающий механизм для памяти автора или героя. Вспоминая историю создания рассказа из «Темных аллея», Бунин прямо пишет об этом: «Перечитывал стихи Огарева и остановился на известном стихотворении:

Была чудесная весна!
Они на берегу сидели,
Во цвете лет была она,
Его усы едва чернели...
Кругом шиповник алый цвел,
Стояла темных лип аллея...

Потом почему-то представилось то, чем начинается мой рассказ, – осень, ненастье, большая дорога, тарантас, в нем старый военный... Остальное все как-то само собой сложилось, выдумалось очень легко, неожиданно, – как большинство моих рассказов» (5, 612).

В рассказе «В одной знакомой улице» эта ситуация из собственно авторского опыта «переходит» непосредственно в текст, становится сюжетно-событийной основой произведения. Автор и герой словно меняются местами. И это особый, знаковый момент, связанный со специфическим поведением авторского «я» в цикле. Чтобы разобраться в этом вопросе более основательно, следует рассмотреть субъектную организацию рассказов.

В «Темных аллея» рассказ ведется от лица безличного, объективно-го повествователя, максимально приближенного к автору и максимально же удаленного от героев. Автор словно возвращается к повествовательной форме, которая была столь характерна для него в 1910-е годы – годы расцвета «объективности», когда повествовательную стратегию определяла позиция всеведения и отсутствия прямого лиризма. В этом рассказе, чтобы еще более подчеркнуть «объективность» повествователя и степень дистанцированности его от героев, автор отказывается даже от форм несобственной-прямой речи. Вообще рассказ прозрачен, гармоничен и, я бы сказала, совершенен по своей повествовательной и стилиевой организации, по тому единственно верному повествовательному тону, предельно сдержанному, который только и может адекватно – на контрасте – проявить скрытый дра-

матизм представленной истории. Отстраненность повествователя призвана, на мой взгляд, подчеркнуть серьезность, важность и интимность, «закрытость» переживаемого героями. Особенно показательно в этом плане, что внутренние ощущения и переживания героя оформлены именно как «прямая речь»: «Когда поехали дальше, он хмуро думал: “Да, как прелестна была! Волшебна прекрасна!”» (5, 254); «Он глядел на мелькавшие подковы, сдвинув черные брови, и думал: “Да, пеняй на себя. Да, конечно, лучшие минуты. И не лучшие, а истинно волшебные!.. Но, боже мой, что же было бы дальше?...» (5, 255) и т. п. Вместе с тем цитатой из Огарева в рассказе создается некое общее стилевое и повествовательное «поле», на котором наиболее очевидно выявляется сложное взаимодействие голосов героев и повествователя и наиболее очевидно обнаруживается авторская позиция. Впервые образ из огаревского стихотворения возникает в горькой реплике героини: «И все стихи мне изволили читать про всякие “темные аллеи...”» (5, 253). Во внутреннем монологе героя приведена уже целая строка: «Кругом шиповник алый цвел, стояли темных лип аллеи...» (5, 255). Кроме того, в разговоре героев обыгрывается заголовок Огарева – «Обыкновенная повесть». Правда, в интерпретации бунинского персонажа сознательно усилен несколько иной смысл слова «обыкновенный», что помогает психологически прояснить его характер: «История пошлая, обыкновенная. С годами все проходит» (5, 253); «Впрочем, все это тоже самая обыкновенная, пошлая история. Будь здорова, милый друг» (5, 254). Однако цинизм этих реплик вряд ли может погасить эмоциональный фон, пронзительность лирических строк о «темных аллеях», пришедших к героям из прошлого. Показательно, что герой, как и автор в воспоминаниях, приводит огаревскую цитату не вполне точно: у Огарева – «Вблизи шиповник алый цвел, стояла темных лип аллея...»; у Бунина – «Кругом шиповник алый цвел, стояли темных лип аллеи...» (выделено здесь и далее мной. – Н. П.). Казалось бы, весьма незначительное расхождение: одно наречие меняется на другое и во втором предложении единственное число – на множественное. Однако эти неточности, соотносенные с образом пространства всего рассказа в целом, существенно дополняют, если не преобразуют вообще, пространственную символику текста.

Наречие «кругом» более эмоционально и выразительно, чем нейтральное и разделяющее «вблизи». Это та самая оговорка, которая, конечно же, в большей степени отвечает внутреннему состоянию героя, она призвана передать пережитое им ощущение общего, объединяющего двоих пространства «темных аллеи», ощущение единения героев друг с другом и с окружающим миром. А алый цвет шиповника из прошлого в цветовой перекличке с сегодняшними красными кофточкой и туфлями героини как напоминание о страсти, разрушившей некогда социальные и возрастные границы... Смысл замены наречий становится еще более очевидным, если вспомнить, что хронотоп рассказа в целом выстраивается ярким пространственным контрастом. «Темные аллеи» открываются картинкой «холодного осеннего ненастья, на

одной из больших тульских дорог, залитой дождями и изрезанной многими черными колеями...» (5, 251). Это пространство, которое «приносит с собой» герой и которое, открывая неустроенность его жизни, контрастирует с образом горницы, где «было тепло, сухо и опрятно: новый золотистый образ в левом углу, под ним покрытый чистой суровой скатертью стол, за столом чисто вымытые лавки...» (5, 251–252). Тема невозможности преодолеть разрыв и вернуться туда, где «кругом шиповник алый цвел...», достигает в финале предельного звучания, а сам образ «темных аллей», усиленный – за счет множественного числа – в значении обобщенности, «уходит» в заголовок рассказа и всей книги в целом и получает символическую окраску [1]. Тем самым неточное цитирование можно рассматривать как факт функционального «использования» чужого текста. Такое цитирование дает возможность выйти непосредственно в сферу собственно авторского видения, осознать его специфику и оригинальность.

Рассказ «В одной знакомой улице...» выстроен иначе: личный повествователь, герой и автор пребывают здесь в нерасторжимом и органическом единстве. Если в первом рассказе художник опирается на традиционную повествовательную форму, которая предполагает аналитическое различение авторского и персонажного «я», то здесь изначально «присутствует» «некая межсубъектная по своей природе целостность» [2], когда перед нами «не просто я-повествование, ибо субъект речи здесь не герой в обычном смысле, точнее – не только герой, но и образ автора» [3]. Характерно начало рассказа, сразу и особым образом соединяющего героя-повествователя и автора, известного своим редкостным артистизмом, поразительным умением воспринимать «чужое» как «свое»: «Весенней парижской ночью шел по бульвару... чувствовал себя легко, молодо и думал:

В одной знакомой улице
Я помню старый дом
С высокой темной лестницей,
С завешенным окном...» (5, 397).

Автор-художник непосредственно проявляет себя в столь показательном «думал», не вспоминал (!) (сравните: «думаю я словами Корана» из «Тени птицы» или – из высказываний Бунина, записанных Г. Кузнецовой: «Я ведь чуть где побывал, нюхнул – сейчас дух страны, народа – почуял. Вот я взглянул на Бессарабию – вот и «Песня о гоце». Вот и там все правильно, и слова, и тон, и лад» [4]). Характерно также отсутствие местоименных форм, обозначающее неопределенную, вероятностную природу субъекта, его «незаданность», «неравность самому себе». Кроме того, слово «думал» выступает здесь не только знаком авторской способности к перевоплощению, оно напрямую связано со спецификой сюжетной и структурно-стилевой организации рассказа. Думая словами известного романа Я. Полонского «Затворница», герой проживает сюжет лирического текста

как сюжет собственной жизни. При этом цитаты из Полонского не только «запускают» монолог-воспоминание, но и структурируют его, композиционно организуют. Процесс «думания» «чужими» стихами перерастает в процесс возвращения к самому себе, к тому подлинному, интимному, главному, чем выстраивается человеческая личность, человеческая жизнь. Перед нами воспоминания, которыми жив человек и, полагаясь на которые, он созидает самого себя. Этим характерным «думал» и цитатой, сразу же приведенной героем, мы поставлены, по существу, «лицом к лицу» с состоянием сознания, о котором очень точно писал М. Мамардашвили, имея в виду сочинения М. Пруста: это состояние, «у которого нет начала, – сознательная жизнь так устроена, что ее нельзя начать. Если она есть, то уже была <...> В сознательной жизни что-то живет, во что мы включаемся, и сами мы не можем быть началом. Более того, сам акт выбора нами самих себя и является, возможно, проявлением действия этого “что-то”, а не нашим действием» [5]. В данном случае текст Полонского играет роль этого «что-то», «ведущего» героя в его воспоминаниях. Поэтапное цитирование, сопровождаемое характерными комментариями-переживаниями: «Чудесные стихи! И как удивительно, что все это было когда-то и у меня!»; «И там светил. И мела метель, и ветер сдувал с деревянной крыши снег...»; «И это было» (5, 397) – с добавлением все новых и новых подробностей, превращает бунинский текст в живой, развертывающийся на наших глазах диалог. Диалог, в котором герой и автор не реализуют свои готовые, предшествующие повествованию роли, а, если можно так сказать, формируются в самом процессе повествования, с каждой новой цитатой проясняя для себя что-то новое и важное, переходя от одного ощущения и переживания к другому. Отсюда эти навязчивые повторы конструкций с союзом «и», обороты «и вот», нагромождение предметных и природных деталей, эта поразительная бунинская «вещественность» стиля, бунинская телесность, придающая самому эфемерному сюжету почти осязаемую и ощущаемую реальность. Цитаты дробят монолог на фрагменты, и в завершающем, самом большом по объему – подробности вдруг сменяются вопросом, обращенным героем к самому себе: «Что еще помню?» – следует финальная сцена проводов на вокзале, которая резко обрывается, и завершается рассказ краткими, энергичными фразами, резко контрастирующими со всем остальным: «Больше ничего не помню. Ничего больше и не было» (5, 398). Эти суждения и своим содержанием, и самой своей простотой и определенностью несут в себе значение итога всей жизни. История о «студенте, каком-то том я, в существование которого теперь уже не верится», о его влюбленности в «дочь какого-то дьячка в Серпухове» вдруг обретает острое экзистенциальное звучание.

Вместе с тем, восприняв поэзию Полонского как что-то очень близкое, родное и виртуозно соединяя ее лирический потенциал и национальный колорит с собственным словом, Бунин тем не менее вновь изменяет цитируемый источник:

У Полонского:

Там огонек, как звездочка,
До полночи светил...
И что за чудо-девушка
В заветный час ночной
Меня встречала, бледная,
С распушенной косой... [6]

У Бунина:

Там огонек таинственный
До полночи светил...
Ах, что за чудо девушка
В заветный час ночной,
Меня встречала в доме том
С распушенной косой... (5, 397)

Нетрудно заметить, что эти трансформации текста Полонского связаны с образом пространства. Цитата изменена так, что акцентируется тема «того дома», дома из прошлого, с которым, как оказалось, и связано у героя ощущение подлинной жизни. И важно, что «дом тот» – в Москве, на Пресне, на глухой снежной улице... «Деревянный мещанский домишко» с «деревянным крылечком, занесенным снегом», с крутой лестницей и холодной комнаткой, «скудно освещенной керосиновой лампочкой...», с красной ситцевой занавеской на окне – все эти подробности, любовно и трепетно восстановленные памятью, окрашены ностальгическим чувством, полисубъектным по своей природе – включающим переживания повествователя, автора-творца и автора-человека. Это знаки не только утраченного прошлого, но и утраченной родины. Хронотоп дома в данном случае можно трактовать обобщенно, символически. Эмоциональность и экспрессивность основного повествовательного тона снова усилена за счет яркого пространственного контраста. Парижский бульвар весенней ночью, запомнившийся герою «густой, свежей зеленью» и металлическим блеском фонарей, упомянут лишь в начале, одной фразой, и только для того, чтобы, говоря словами Мамардашвили, «включиться» в то, что действительно имеет ценность для героя, а значит, и для автора.

Отсюда – обилие живых подробностей, не стертых в сознании ничем. Использованы особые повествовательные конструкции (с глаголами несовершенного вида), создающие иллюзию длящейся и вновь приблизившейся реальности, над которой время не властно: «И вот я поднимался на деревянное крылечко, занесенное снегом, дергал кольцо шуршащей проволоки, проведенной в сенцы, в сенцах жестью дребезжал звонок – и за дверью слышались быстро сбегавшие с крутой деревянной лестницы шаги, дверь отворялась – и на нее, на ее шаль и белую кофточку несло ветром, метелью» (5, 397–398). Характерно и то, как «работает» красный цвет. На сравнительно небольшом участке текста он упомянут четыре раза: «красная занавеска на окне» (о ней говорится дважды), «сыр в красной шкурке» и даже «сверток красного одеяла», с которым героиня уезжала... Эти яркие пятна из прошлой жизни, которые сохранила память, как и светящееся окно в мезонине, контрастируют с «металлическим блеском фонарей» из жизни сегодняшней. Понятно и то, почему герой и автор «забывают» настоящий заголовок романа – «Затворница»: важна не только и не столько она – героиня их романа, сколько сам

образ мира – с тем домом, с улицей, с метелью – мира утраченного и в то же время оставшегося навсегда с ними.

В «Холодной осени», завершающей мини-цикл, главная героиня выполняет функцию рассказчика, что означает ее максимальную дистанцированность от автора. Вспоминая самый главный в ее жизни вечер, она восстанавливает диалог с любимым человеком, который по памяти цитирует известные строки Фета: «Одеваясь в прихожей, он продолжал что-то думать, с милой усмешкой вспомнил стихи Фета:

Какая холодная осень!
Надень свою шаль и капот...

– Капота нет, – сказала я. – А как дальше?
– Не помню. Кажется, так:

Смотри – меж чернеющих сосен
Как будто пожар восстает...» (5, 432).

Фетовский оригинальный вариант, напомним, выглядит несколько иначе:

Какая холодная осень!
Надень свою шаль и капот;
Смотри: из-за дремлющих сосен
Как будто пожар восстает [7].

И вновь возникает вопрос: какое отношение имеет эта неточность цитации, допущенная героем, к автору и что это на самом деле – ошибка памяти или намеренная корректировка предшественника, сознательное изменение поэтической строки? Думается, ответ очевиден, тем более, если учесть разобранные ранее тексты. Подобные неточности, складываясь в систему, ведут читателя непосредственно в сферу сугубо авторской компетенции и авторского стиля, в них безошибочно угадывается индивидуальный почерк автора-творца. В данном случае замена фетовских строк осуществлена ярко по-бунински, она соответствует стремлению художника изображать мир в красках: небо, загоревшееся пожаром на восходе солнца и наблюдаемое сквозь чернеющие сосны, – резко контрастная и впечатляющая картина, выразительный живописный образ. И этот образ, безусловно, корректирует импрессионистичность и приглушенность фетовской поэтики. Подобный пример – один из многих, иллюстрирующий замечательный дар Бунина – живописать словом [8]. И это, по существу, «след» прямого авторского присутствия в зоне рассказчика, знак «авторитарного» разрушения дистанции.

В следующих репликах персонажей формы проявления авторской субъективности становятся более сложными:

– Какой пожар?
– Восход луны, конечно. Есть какая-то деревенская осенняя прелесть в этих стихах. «Надень свою шаль и капот...». Времена наших дедушек и бабушек... Ах, боже мой, боже мой! (5, 432).

Трогательная предметность фетовской строки органично соседствует здесь с фразой героя, согретой теплом и привязанностью к прошлому. Особая интимность заключена в словах: «времена наших дедушек и бабушек». В этой интимности, как и в невозможности выразить всю глубину переживаний и степень собственной причастности к уходящему миру, выразившейся в эмоциональном: «Ах, боже мой, боже мой!» – звучит, безусловно, и авторская «тоска по родине». Та тоска, которая, почти как у Марины Цветаевой, стала «давно разоблаченной морокой» и прочитывается во многих других бунинских произведениях. А способность автора к символическому обобщению, его виртуозное умение являть «глубину на поверхности вещей» проявляется в том, как конкретный пространственный образ, воспринятый в контексте всего художественного целого, в соотнесении с «осенним сюжетом» прорастает символическими значениями. Воображаемый «пожар» на фоне черных сосен, реальный холод, вплотную подступивший к героям, с реальным «черным небом», на котором «ярко и остро сверкали чистые ледяные звезды», воспринимаются как роковое предзнаменование будущей, но уже приблизившейся катастрофы. И потому чужая цитата вновь «уходит» в заголовок, наглядно демонстрируя свой содержательный потенциал в бунинском тексте и прямую соотнесенность с автором.

Таким образом, каждый раз, работая с чужим текстом, художник обнаруживает то особое отношение к классике, которое очень точно определил в свое время Ю. М. Лотман, размышляя над трансформацией классических сюжетов в творчестве Бунина. Он пишет, что к русской литературе художника «тянуло ностальгически, именно в ней он видел подлинную реальность», но «подобно тому, как он ретроспективно перестраивал свой образ России, он «переписывал» в своем сознании и русскую литературу» [9]. Безусловно, тема «соперничества» с классиками более очевидна в отношении художника к прозе предшественников. Однако, как мы убедились, лирика русских поэтов, к которой художник обращается в своих произведениях, также несет на себе черты «переписывания». Характерен выбор авторов – Огарев, Полонский, Фет. Можно предположить, что в этом ряду не будет Пушкина, поскольку именно Пушкин – тот единственный (с Толстым – сложнее) художник, к которому Бунин, по его собственному признанию, «никак... не смел относиться» [10], приняв и признав его гений абсолютно и безоговорочно. «Переписывать» Пушкина Бунин, думается, считал для себя недопустимым. Что касается выше названных поэтов, то он, конечно, высоко оценивал их стихи, однако не отказывал себе в стремлении «подправить», скорректировать их, расставить собственные акценты. Такие корректировка и «уточнение» чужих цитат становятся своеобразным «авторским знаком», которым творческая индивидуальность Бунина-художника «отмечает» свое присутствие в тексте, утверждает свое право быть самим собой, оставаясь при этом в мире родной ему классической литературы.

Кроме того, предпринятый анализ этих рассказов, концептуально «ударных» для всего цикла, показывает, что автор виртуозно владел повествова-

тельной техникой и использовал в произведениях, составивших «Темные аллеи», самые различные варианты субъектной организации их текстов. Это помогло художнику – при всей его, в общем-то, жесткой авторской позиции – совершенно избежать однолинейности и повторов в монотемной по своей природе книге.

Примечания

1. См. об этом подробнее: *Пращерук Н. В.* Художественный мир прозы Бунина: язык пространства. Екатеринбург, 1999. С. 139–142.
2. См. о неклассических субъектных структурах в прозе, которые, мы убеждены, ярко представлены в произведениях И. Бунина, в исследовании: *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика // Теория литературы : в 2 т. М., 2004. Т. 2. С. 253–256.
3. Там же. С. 260.
4. *Кузнецова Г.* Грасский дневник. М., 1995. С. 205–206.
5. *Мамардашвили М.* Лекции о Прусте (психологическая топология пути). М., 1995. С. 343.
6. *Полонский Я. П.* Стихотворения. Свердловск, 1990. С. 170.
7. *Фет А. А.* Стихотворения. Поэмы. Переводы. М., 1985. С. 91.
8. См. об этом подробнее: *Пращерук Н. В.* О даре И. А. Бунина живописать словом // Проблемы литературного образования. Екатеринбург, 2002. С. 380–384.
9. *Лотман Ю. М.* Избранные статьи : в 3 т. Таллинн, 1993. С. 181.
10. *Бунин И. А.* Думая о Пушкине // Бунин И. А. Собр. соч. : в 9 т. М., 1967. С. 454.



Е. Г. Белоусова
г. Челябинск

«СВЯЗЬ» И «ПРЕДЕЛ» КАК СТРУКТУРНЫЕ НАЧАЛА СТИЛЯ А. ПЛАТОНОВА (НА МАТЕРИАЛЕ ДНЕВНИКОВОЙ И ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ ПИСАТЕЛЯ 1920–1930-Х ГОДОВ)

Самобытный стиль А. Платонова достаточно явственно заявляет о себе с первых шагов художника, т. е. уже в начале 1920-х годов. Его структура, открывающаяся в тех или иных аспектах в работах С. Бочарова [1], В. Свительского [2], Е. Толстой [3], Е. Яблокова [4], М. Дмитриховской [5], В. Эйдиновой, определившей ее как «структуру связей¹ (сопряжений, сообщений, прикосновений)» [6], оказывается удивительно созвучной самому типу платоновского сознания – не только «соучастного», как чаще всего трактуют его

¹ Здесь и далее, в том числе и в цитатах, курсив автора.

природу исследователи, но и «катастрофического». При этом мы имеем в виду невероятно страстное, не признающее никаких полутонов отношение художника к миру. Ведь самые различные и, казалось бы, несовместимые явления современной ему действительности писатель объемлет всем сердцем, не просто активно включаясь во все происходящее в мире, но необычайно сильно и остро переживая его как часть собственной жизни. Так, уже во вступлении к первому сборнику своих стихов «Голубая глубина» (1922) он, как известно, пишет: «...кроме поля, деревни, матери и колокольного звона я любил еще (и чем больше живу, тем больше люблю) паровозы, машину, ноющий гудок и потную работу» [7]. А в публицистике и дневниковых записях художника 1920-х годов эта удивительная способность платоновской личности жить в постоянном напряжении всех душевных сил – проступает еще более решительно и откровенно. Например: «...искусство – такая бесконечная радость, такой гимн восторга под склонившимися небесами...» [8]; «Вот что самое страшное в человеке – когда его люди не интересуют и не веселят <...>, когда он погружен весь в свою томящуюся душу» [9]; «Страсть к познанию все больше, все мучительнее разгорается в человечестве» (142) и т. д.

Подобного рода коррективы, внесенные в человеческий и писательский образ А. Платонова, существенным образом углубляют традиционные представления о стиле художника, открывая в нем *другую*, неразрывно связанную с первой («связующей») и во многом вытекающую из нее черту. Мы имеем в виду *необычайно драматическую* и, более того, *откровенно нарастающую в этом своем драматизме* сущность платоновского стиля, которая придает ему удивительно родственное и одновременно уникальное звучание в ряду столь ярких стилевых образований рубежа 1920–1930-х годов, каковыми являются, например, стили И. Бунина или М. Горького [10].

Иными словами, перед нами *стиль, максимально устремленный к контактам, встречам, связям* и в этой своей устремленности открывающий *труднейший характер движения человека навстречу другому* (миру или человеку), движения, которое требует от него, говоря словами самого автора, «*напряжения высших сил*». Причем наиболее мощно и зримо свою уникальную сущность он обнаруживает именно в слове Платонова. Ведь специфическое «чувствование мира» этого автора, как справедливо замечает М. Дмитриевская, «показывает себя не с помощью языка, а *через язык*» [11].

Со всей очевидностью мы видим это уже в лексическом строе публицистической и дневниковой прозы раннего Платонова, где явно доминируют слова с семантикой максимального единения – «общий», «слияние», «спаять» и т. п. Особенно выделим в этом ряду местоимение «все» (нередко входящее в состав других лексических образований) и существительное «родство», которые говорят о всеобъемлющей и нерасторжимой связи всего сущего в платоновском мире: «подлинное бесконечно мощное всечеловеческое творчество»; «всеохватывающий, точный, мощный разум»; «бушующее

пламя познания, охватившее все города, все улицы, все существа нашей планеты» (142) и т. п. А самое главное, они передают и тот высочайший эмоциональный накал, что «поддерживает» главенствующую для авторского видения и изображения мира идею связи. Наверное, поэтому, открывая первый сборник своих стихов, Платонов заявляет: «Между лопухом и побирушкою, полевой песней и электричеством, паровозом и гудком, содрогающим землю, *есть связь, родство, на тех и других одно родимое пятно*» [12].

Еще с большей силой *мотив родства* звучит в публицистике Платонова 1920-х годов, проявляя братское, отцовское, т. е. неразрывно-тесное и чрезвычайное страстное отношение автора к миру. Например: «Мы роднимся со всем, что казалось нам хаосом, мы убеждаемся, что вокруг нас лишь братья, любящие и ждущие нашего привета и ласки, нашего внимания» (43); «Она (машина. – Е. Б.) не только брат наш, она равна человеку, она его живой удивительный и точный образ» (61) и т. п.

Не менее активно в ранних текстах Платонова складывается и ряд лексем, выражающих антиидеальное в его специфическом восприятии состояние мира. Так или иначе они несут в себе семантику отдельности, отчуждения человека от мира и других людей – тот смысл, который позже в своей максимальной концентрированности, столь органичной для личности художника, найдет воплощение в образах «круглого сироты», «сироты земного шара», ставших лейтмотивами всего его творчества. А пока мы видим только поиски этого крайне важного для Платонова слова, точно фиксирующего противоположное состояние человеческого бытия и совершенно иное, но столь же крайнее его переживание автором: «...наступила пора разделения, разъединения, распада людей внутри общества» (40); «горе ограниченной жизни». А вот еще несколько фрагментов (на этот раз из писем и записных книжек художника), которые говорят о том, насколько мучительным оказывается для него состояние одиночества, оторванности от другого человека: «...Быть отвергнутым своим классом и быть внутренне все же с ним – это гораздо более мучительно, чем осознать себя чуждым всему, опустить голову и отойти в сторону» [13]; «*Трагедия оттортости, трагедия “отставленного”, ненужного, когда строится блестящий мир, трагедия “пенсионера” – великая мука*» (581).

Как видим, слово Платонова решительно обнажает и сущность изображаемого явления, и авторское отношение к нему, стремясь к предельной, поистине «безостаточной» их выраженности. Однако еще решительней оно сдвигает «высшие лексические точки» и означаемые ими «полюса» платоновской реальности. С особой убедительностью такая формотворческая установка, на наш взгляд, реализуется в следующих фрагментах публицистической прозы Платонова: «В нем (Ленине. – Е. Б.) сочетаются ясный, всеохватывающий, точный и мощный разум с нетерпеливым, потому что слишком много любящим, истинно человеческим сердцем. И все это сковамо единой сверхчеловеческой волей <...>» (44). Или: «Наука и искусство в своих высших состояниях совпадают, и они там есть одно», – и далее: «Чем

выше, тем ближе они, эти линии, сходятся и, наконец, на неимоверной высоте они совпадают в одной точке, как две стороны угла совпадают в вершине» (194, 195).

И все же не только лексические «полюса» и словарь страсти открывают нам *«связующе-драматическую», «предельную» сущность стиля* А. Платонова. Не менее зримо она проступает в синтаксическом строе его текстов. В частности, довольно активно художник использует в своей речи предложения-определения, утверждающие непрерывную связь далеких друг от друга понятий: «Нивы – станки, крестьяне – рабочие»; «Каждая новая машина – это настоящая пролетарская поэма» и т. п. Однако еще чаще в публицистической прозе писателя тех лет мы встречаем конструкции синтезирующего характера, которые не просто сближают различные явления, но декларируют их буквальное тождество. Вот лишь некоторые из них: «Он и восставший побеждающий народ – это *одно*» (45); «Человек и труд – *одно*» (61); «И женщина знает, что мир и небо и она – *одно*» (68).

Особого внимания в этом плане заслуживает фрагмент из статьи «Луначарский», где авторская мысль о сопричастности всего сущего получает максимально заостренное звучание: «Социалистическое воспитание и имеет такую цель и такой смысл *слить все враждебные, беспорядочные силы человечества в один поток, в одну струю, дать им один путь и одну общую цель, увеличить их мощь*, из ручейков и рек, текущих туда и сюда, будет *один океан*» (70). И происходит это благодаря целенаправленному повтору ключевого слова, которое проявляет один из доминантных принципов платоновского стиля, наиболее активно реализующих его двумерный состав. Речь идет о *принципе градации, нагнетания, нарастания, превращающем творимую художником форму в форму высочайшего напряжения, кульминации, «последней черты»*, в чем мы имеем возможность неоднократно убедиться. Например: «Возрождая всю жизнь, трудовой класс возрождает и искусство как самое дивное, самое красивое, самое могущественное проявление растущей жизни» (39). Или: «В тишине засветившейся нежности матери-женщины погибают миры со всеми солнцами. Восходит новый тихий свет единения и любви, слившихся потоков всех жизней, всех просветившихся существ» (67) и т. п.

Вместе с тем, в приведенных выше текстовых фрагментах, где наряду с соотносительностью различных жизненных начал автор акцентирует и их взаимопревращаемость, обнаруживается еще один принципиальный аспект художнического видения Платонова, созвучный и строю его личности, и самой революционной эпохе. Вслед за В. Чалмаевым назовем его «теургическим беспокойством» (17), или жадной пересотворения мира. Дело в том, что целостность бытия не является для художника данностью современного существования, скорее, это образ иной – грядущей, преображенной, очеловеченной действительности. И платоновские тексты начала 1920-х годов со всей очевидностью открывают нам острейшее переживание трудного рождения «одного» из «другого», т. е. сам процесс обретения миром своего единства,

и не менее драматичное вхождение в этот мир человека, собирающего в своем сознании и душе¹ различные его грани.

Отсюда столь характерные для раннего Платонова *мотивы мучительного рождения новой жизни, трудного взаимодействия и взаимопревращения явлений*, отмеченные В. Эйдиновой [14]. Они существенно раздвигают структуру его стиля в силу акцентирования не столько «связующего», сколько именно «предельного» его качества: «Вся его (Ленина. – Е. Б.) душа и необыкновенное чудесное сердце горят и сгорают в творчестве светлого и радостного храма человечества на месте смрадного склепа, где жили – не жили, а умирали всю жизнь, каждый день, гнили в мертвой тоске наши темные загнанные отцы...» (44). А вот еще один фрагмент, где авторская мысль о конфликтном вырастании одних жизненных сил из других, на наш взгляд, воплощается с максимальной выразительностью: «Мы взорвем эту яму для трупов – вселенную, *осколками содранных цепей* убьем слепого дохлого хозяина ее – бога, и *обрубками искровавленных рук своих построим* то, что строим, что начинаем только строить теперь...» (42).

При этом заметим, что дерзкое своеволие молодого художника, посягающего на права Бога, меньше всего мы склонны рассматривать как явное отрицание настоящей жизни. Наоборот, нам слышится в нем самая искренняя и невероятно мощная нота личной ответственности за ход истории, за судьбу всего человечества, т. е. проявление уже отмеченного нами пафоса родственного отношения к миру, свойственного личности Платонова. Им освещены и его необыкновенные проекты по «размораживанию» Сибири, и великие мечты о победе над царством зноя – пустынями Гоби и Сахара, и не менее грандиозные эстетические представления писателя, своеобразие которых раскрывают его литературно-критические статьи означенного периода.

Все мысли и чувства Платонова сосредоточены в них на рождении нового пролетарского искусства, которое осуществляется столь же мучительно, как и рождение нового мира: «Мы растем из земли, *из всех ее нечистот*, и все, что есть на земле, есть и на нас. Но не бойтесь, мы очистимся <...>, мы *упорно идем из грязи*... В этом наш смысл, *из нашего уродства вырастет душа мира*» [15]. Эти чрезвычайные обстоятельства определяют те сверхзадачи, которые с присущей ему человеческой неистовостью писатель ставит перед современным искусством.

В первую очередь он призывает художника «перерасти свои телесные личные силы», свое отдельное «Я», что позволит ему передать мир «во всей его бесконечности, во всем переливчатом разнообразии и многокрасочности...» (39), т. е. в его осуществляющейся целостности («К начинающим про-

¹ Еще раз обратим внимание на то, что основным инструментом человеческой психики, основным инструментом постижения мира у Платонова оказывается амбивалентная категория «мысль-чувство»: «...Всякая мысль, всякое интеллектуальное движение без своего эквивалента и отображения в чувстве, усиливающего мысль в квадрате, есть ложь и нечестность» (Платонов А. П. Деревянное растение. Из записных книжек. М., 1990. С. 44).

летарским поэтам и писателям»). При этом высшее назначение подлинного искусства, как это следует, например, из другой статьи Платонова («Пролетарская поэзия») заключается все же не в том, чтобы просто изобразить труднейшее преобразование действительности, а в том, чтобы отдать ему все силы, стать средством, инструментом этого преобразования. И вновь само стилевое «говорение» художника, последовательно возвышающее явления труда и производства до явлений творчества («машины – наши стихи»; электрификация – «первый пролетарский роман»; «труд над изменением природы – пролетарская, четкая, волнующая проза»), оказывается самым прямым и действенным подтверждением неукоснительного движения автора к заветной цели.

Не менее показательны в этом плане и те литературно-критические работы Платонова, где раскрывается его рефлексия по поводу произведений других писателей – романа Ю. Крымова «Танкер Дербент», рассказов А. Грина и др. Их смысловой и эмоциональной доминантой неизменно остается платоновская жажда видеть предельную соотнесенность искусства с действительностью, которая в понимании художника является определяющим критерием его эстетической ценности. Именно поэтому В. Маяковский в изображении А. Платонова («Размышления о Маяковском») предстает не только величайшим мастером художественного слова, но и «мастером большой всеобщей жизни».

Таким образом, *литературно-критическая проза А. Платонова 1920–1930-х годов окончательно приводит нас к пониманию активно чувствующей природы его формирующегося стиля*, являющего себя одновременно и формой, и способом индивидуального авторского освоения мира, требующего от художника предельной отдачи, а значит, усиления и даже *превозможения* всех сил и возможностей. Говоря в целом о публицистических статьях Платонова, мы подчеркиваем, что, далеко не совершенные в эстетическом плане, они со всей очевидностью показывают, как рано приходит к нему осознание *«связующе-драматической»* природы собственного стиля, который отличается весьма ощутимой устойчивостью, неизменно сохраняя ориентированность на конфликтно-сопрягающее осмысление действительности. Не случайно в записных книжках Платонова так настойчиво повторяется мысль о верности художника самому себе: «Мои идеалы *однообразны и постоянны*» [16] (выделено Платоновым. – Е. Б.); «...Я не гармоничен и уродлив – но так и дойду до гроба, *без всякой измены себе*» [17].

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Бочаров С. Г. «Вещество существования» (выражение в прозе) // Андрей Платонов: мир творчества. М., 1994. С. 10–46.
2. Свительский В. А. Конкретное и отвлеченное в мышлении А. Платонова-художника // Свительский В. А. Андрей Платонов вчера и сегодня. Статьи о писателе. Воронеж, 1998. С. 106–123.
3. Толстая Е. О связях низших уровней текста с высшими // Толстая Е. Мир после конца: Работы о русской литературе XX века. М., 2002. С. 227–271.

4. Яблоков Е. А. О типологии персонажей Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1994. С. 194–203.
5. Дмитриовская М. А. Язык и мирозерцание А. Платонова : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1999. В представленный ряд исследователей включим также имена Н. Корниенко, Н. Кожевниковой, Т. Сейгфрида, Н. Малыгиной, А. Карасева и др.
6. См.: Эйдинова В. В. К творческой биографии А. Платонова (по страницам газетных и журнальных публикаций писателя 1918–1925 годов) // Вопросы литературы. 1978. № 3. С. 213–228; Она же. О динамике стиля Андрея Платонова (От раннего творчества – к «Котловану») // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1994. С. 132–144.
7. Платонов А. Собр. соч. : в 3 т. М., 1985. Т. 3. С. 487.
8. Платонов А. Чутье правды. М., 1990. С. 43. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться в тексте с указанием страниц в круглых скобках.
9. Платонов А. Государственный житель : проза, письма. М., 1988. С. 566.
10. См. подробнее: Белоусова Е. Г. Русская проза рубежа 1920–1930-х годов: кристаллизация стиля. Челябинск, 2007.
11. Дмитриовская М. А. Язык и мирозерцание А. Платонова. С. 3.
12. Платонов А. Собр. соч. Т. 3. С. 488.
13. Платонов – Горькому // Вопросы литературы. 1988. № 9. С. 178.
14. См., например: Эйдинова В. В. К творческой биографии А. Платонова. С. 223–224.
15. Платонов А. Собр. соч. Т. 3. С. 489.
16. Платонов А. Государственный житель. С. 555.
17. Там же. С. 567.



В. В. Химич
г. Екатеринбург

ОРИГИНАЛЬНОСТЬ СТИЛЯ НЕТИПИЧНОГО ЛИЦА

Не трогайте, дети, феноменов: пусть живут, пусть себе являются, как являлись издревле нашим дедам и прадедам.

С. Кржижановский. Катастрофа

Сигизмунд Кржижановский – личность неординарная и в биографическом, и в творческом планах. Его активная деятельность пришлось на два послереволюционных десятилетия, когда в стране не только все переворотилось, но уже и определенным образом укладывалось. На общем фоне деятелей культуры, адаптированных к новому времени, особенно на фоне писателей нового набора, прошедших революцию и гражданскую войну, нередко

самоучек, романтически влюбленных в революцию и воспевающих ее победу, он со своим скепсисом выглядел раздражающе инородным. Как нарочно, этому способствовал и облик интеллигента в очках и шляпе, с внешностью западника и более чем странной для русского слуха фамилией. Задевала его манера держаться индифферентно, с чувством собственного достоинства. В целом, положение его, человека высокой культуры, богатой эрудиции, читающего на нескольких языках, в литературной среде было более чем странным. Будучи писателем, он вынужден был существовать в положении «пишущего», но не издаваемого и не имеющего своего читателя. Попытки опубликовать написанное, хоть иногда и поддерживались заступничеством друзей и сочувствующих, неизменно наталкивались на немотивированные отказы или на прямые упреки в «неуместности». Вызывающе смотрелась его манера письма, как на фоне классических систем, так и, тем более, в 30-е годы, в контексте социалистического реализма. Причем и в среде, казалось бы, созвучных ему писателей он выглядел «инородцем». Он ни к кому не пристраивался, ни под что привычное не подходил, словом, как было сказано, – «иностранец».

Существенно, однако, что, не попадая ни под одно из принятых в обществе идеологических обозначений, он в то же время оказывался фигурой, типичной для культуры рубежной эпохи в целом, своим в ряду так называемых «странных» писателей. В их когорте оказывались в полном смысле слова «странники» – А. Ремизов и В. Хлебников, а также самые разные писатели: А. Блок и Андрей Белый, В. Маяковский и А. Кручёных, Н. Заболоцкий и Д. Хармс, К. Вагинов и Л. Добычин. В творческом мирознании этих писателей специфически проступили глубокие изменения в мироощущении эпохи в целом. Отраженный в модернистских системах кризис прежде незбылемых ценностных систем, подорвавший ощущение всеобщей обусловленности, сменивший детерминизм разрывом, раздробленностью, нецелостностью всего, породил чувство всепроникающего отчуждения. Потерянность человека, утратившего веру в познаваемость мира и устойчивость собственного бытия, перерастала в обезоруживающую философию неочевидности и относительности истины.

Неизбежная в этих условиях перестройка художественной «методологии» проявилась прежде всего в «отторжении определенной традиции описывать сознание, как особо организованную интеллектуальную систему, когда оно отождествляется с познанием, и закладывается новая тенденция, ориентирующаяся на описание *бытия сознания – бытия познающего субъекта*» [1]. Подобная ориентация нуждалась в новой оптике, суть которой выразительно проявилась, в частности, в исканиях экспрессионистов. Хорошо знакомый с немецкой философией и работами ее теоретиков, Кржижановский не остался вне влияния эстетики нового течения, созвучного открытиям и его соотечественников, прежде всего – Леонида Андреева и В. Маяковского, а также таких художников, как В. Кандинский, М. Врубель, К. Малевич. Возможно, все эти импульсы и способствовали обре-

тению Кржижановским той творческой призмы, которой явился феномен «сдвига».

«Сдвиг» в некотором роде стал *знаковой, ключевой фигурой* в чертеже нового представления о мире в первой трети XX века. Философски и эстетически заняв сильную позицию в художественном сознании времени, он питается алогизмом самой действительности – *странным, иррациональным* совмещением всего со всем. «Сдвиг» становится доминантой поэтики ряда художников: «Хлебников, Маяковский, Каменский, Кручёных, Асеев, Пастернак, Петровский смотрели на мир через сдвиг. Это их глаз» [2]. Комментируя специфику такого конструкта, М. В. Панов пишет, что это не оксюморон и не контраст: «Сдвиг внутренне напряжен. С одной стороны, – он сочетание, целостность. С другой, – в его составе такие части, которые рвутся из этого единства, стремятся врозь. Противоречивая природа сдвига у разных поэтов реализуется по-разному» [3].

Попытка охарактеризовать на материале новелл Кржижановского из книги «Неукушенный локоть» ведущие стилевые закономерности его прозы, ставшие следствием такого способа видения, входит в задачу данной статьи.

Значительную помощь в достижении поставленной цели может оказать авторефлексия писателя, позволяющая изнутри восстановить поэтическую логику его творчества. Кржижановским написано немало теоретических работ, в которых его внимание привлекают миры интересных для него писателей – Шекспира, Чехова, Эдгара По. По существу, характеризуя их своеобразие, он вместе с тем проговаривает ценные для себя как творческой личности принципы и способы эстетического познания и письма.

Так, в статье «Бернард Шоу, его образы, мысли и образ мыслей» Кржижановский через освещение опыта английского драматурга-парадоксалиста дает истолкование фундаментального понятия *остранения как нормы*, подключая к этому понятие «здравости»: «Шоу любит вспоминать посещение им кабинета опытного окулиста, который, исследовав его глаза, нашел, что они на редкость нормальны. “Мое зрение, – торопится обобщить Шоу, – и физическое и умственное, нормально; значит, оно не таково, как у громадного большинства человечества, потому что у этого большинства зрение почти всегда дает отклонение от нормы. И только я один вижу иначе, чем все большинство, и вижу... совершенно правильно”» (4, 515)¹. Такой парадоксальный сдвиг, положенный и в основу творческого самоопределения Кржижановского, сопровождается повышением роли субъективности в художественном миростроении. Автор берет себе право на скептическое отношение к очевидному и безграничное индивидуально зримое отступление от общепринятого. Его художественный метод совмещает полярные начала – жизнеподобие и фантастическую условность, «рассудочность» (логи-

¹ Кржижановский С. Собр. соч. : в 5 т. М., 2001–2006. Произведения писателя цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы.

ческую проясненность) и игровую эффектность. Отсюда его высокая оценка способности Шоу сотворять прозрачную «текстовую ткань», под поверхностью которой открываются «всегда сложные сплетения образов и извив смысла», «многоэтажность и система крытых галерей» (4, 517). Сознанию недюжинного шахматиста близко то, что Шоу «сочетает в себе качества человекоиспытателя, математика, точно исчисляющего каждую фразу, и шоумена, собирателя паноптикумных раритетов» (4, 519). Кржижановский, по сути, говорит о сокровенном, высоко оценивая предшественника за то, что тот «ставил перед литературой (в лучших своих вещах) чисто научные и философские проблемы»: «Самый метод его изложения математически точен, алгебраичен. “Эксперимент в уме” проводится почти всегда с необычайной последовательностью» (4, 573).

Именно перечисленные свойства мировидения английского драматурга оказались по нраву художнику, определившему свой метод как «экспериментальный реализм» и предложившему в качестве инструмента исследования методику «микромикронности». Как ни странно, но именно в этой своеобразной мере точности сопряглись устремления близкого писателю современного экспрессионистического направления с его стратегией «всматривания» и заданным Шоу способом показывать объект «в ярком освещении». Кржижановский так поясняет его суть: «Действие ультрамикроскопа заключается в том, что на помощь стеклянным чечевицам приходит яркий луч. От удара этого луча делаются видимыми до той поры невидимые по своей малости частицы» (4, 517).

По сути, кажется, творческие намерения Кржижановского каждый раз сводятся к тому, чтобы найти заразительно продуктивный ракурс в характере остранения изображаемого, «вывести из колеи» с тем, чтобы раздражить воображение и заинтересованность читателя. Вполне логично поэтому привязанность автора к таким жанрам, как новелла и сказка, по природе своей склонным к разного рода внезапностям и произвольным мотивировкам, позволяющим *совместить искусство с философией*. При этом писателю нравится игра разного рода очуждением. Так, влияние готической прозы ощущается в таких, например, «роковых» новеллах, как «Дымчатый бокал», «Соната “Deaths Door”», «Серый фетр», «Чистая работа».

В первой из них пугающим мистической тайной и роковой предопределенностью смотрится купленный в антикварной лавке «невывиаемый бокал», наполненный «темной дымчатой влагой с легким рубиновым отсветом». У дна его – зовущий к прочтению, но ускользающий в последний момент от глаза «какой-то зигзаг, сочетание знаков». Подобно тому, как не поддавалось объяснению неизменно появляющееся в библиотеке Кентервильского замка кровавое пятно, не поддается разгадке и надпись, как магнитом притягивающая к себе. Экспрессионистская цветовая чрезмерность, вводя в палитру прямые и опосредованные оттенки кровавого, нагнетает атмосферу трагического: «рубиновая влага», «кровавящиеся капли», «винная сукровица».

«Виноточащий бокал» становится центральной и зловещей фигурой действия, вокруг которой формируется особого рода дьявольское пространство. Определение «дымчатый» постепенно начинает употребляться без определяемого слова и ассоциативно уже соотносится с неназываемым действующим лицом: «Есть ли у вас дубликат того, дымчатого?» или: «Оказывается, у него, у дымчатого, хватило силы окрасить воду Дуная (каково?) в кровависто-красноватый цвет» (3, 120). Безысходная «игра глаза с бокалом» завершается онтологическим тупиком: «Ошиблись дверью, – говорит антиквар отчаявшемуся человеку и слышит произнесенное шепотом: “А много их, этих... дверей?”». Кажется, писать более не о чем, и, на первый взгляд, в действии автор ставит точку: хозяин лавки читает в газете: «Вчера с моста Св. Стефана бросился в...». И у читателя нет сомнения в том, кто именно покончил собой. Но на этом повествование не заканчивается: «Наддверный колокольчик оборвал чтение». Не показывая звонящего, автор как бы продолжает ряд безуспешно ищущих выхода.

Семантическим знаком рокового вмешательства мистических сил становятся и серый, дьявольский цвет в новелле «Серый фетр», и «синее в черных непонятных письменах шелковое одеяло», насильственно влекущее действие к «дверям смерти» в «Сонате “Death door”».

Имея склонность к остраниению вследствие неожиданно нового ракурса смотрения, Кржижановский поражает удивляюще оригинальными интерпретациями общекультурных мифологем. Так, в новелле «Тридцать сребреников» он обращается к неоднократно в мировой литературе являющемуся образу «иудиных денег». В свободном разговоре с читателем автор поясняет, что из библейского текста он, «обойдя стих кругом», выбирает «боковой сюжет», делая героем тридцать сребреников, разрывая при этом, как можно видеть, «привычные орбиты мнений и событий». В повести Леонида Андреева, ближайшего предшественника Кржижановского, привлекающего его экспрессионистической манерой письма, тридцать сребреников фигурируют в прямом и окончательном своем значении как плата за предательство Христа. Акцентируется же при этом страстная реакция Иуды. В логике поэтики «чрезвычайного» выразительно звучат его «раскаленные слова»: «Тридцать сребреников! Ведь это одного обола не выходит за каплю крови! Половины обола не выходит за слезу! Четверть обола за стон! А крики! А судороги! А за то, чтобы его сердце остановилось? А за то, чтобы закрылись его глаза? Это даром?» – вопил Искарот, наступая на первосвященника, всего его одевая безумным движением своих рук, пальцев, крутящихся слов» [4]. Потрясением от случившегося обусловлена чрезмерная экспрессивность тона. Очевидно, что за этим, если воспользоваться словами А. Блока, «душа автора – живая рана, страдание ее – торжественно и победоносно» [5].

Сдвиг, который производит Кржижановский, персонифицируя предмет и укрупняя часть относительно целого, существенно меняет всю стратегию смыслопорождения. Коннотативная метафора «странствующие сребреники» не просто помещается автором у истоков действия: разворачивание ее, собс-

твенно, и образует такой характерный для экспрессионистической литературы сюжет эксперимента-странствования, в ходе которого новообразованный субъект поворачивается разными гранями для пристального рассмотрения.

Писатель разворачивает игровое действие, двигательную энергию которому дает именно так увиденный предмет: «Сребреники... сами были странниками, не знающими успокоения, – вчekanенный в них сребренный зуд отдергивал их от пальцев к пальцам, перебрасывал из кошельков в кошельки...» (3, 100). Монтажный принцип построения новеллы зримо представляет сатанинскую всхожесть («посева Иуды»). Механизм притяжения («прилипания») – отталкивания (отбрасывания) задает своеобразный ритм повествованию, в ходе которого «сребреники» аккумулируют в своем смысловом поле такие весомые онтологические понятия, как «цена крови», совесть, жизнь, смерть, время. В веселой смертоносной игре «сребреников» постоянно сквозит их сатанинская суть. Это «нечистые деньги», «копоганенное серебро», «сребренная нечисть», их не хотят ни нищие, ни блудницы. В дьявольском веселье они ускользают от счета, морочат людей неразличимостью монет. Метафора в точном смысле слова становится ключевой фигурой стиля, особым «способом познания»: разветвляясь в новых связях, она формирует непредвиденные смыслы. Кржижановский запечатлевает подлинно трагический парадокс феномена «тридцати сребреников», «вечно убегающих от себя самих». Как показывает автор, при этом стремительном беге сребреники не могут убежать от своей первоприроды: они внедряют везде вражду, предательство, кровь.

Игровые формы присутствия автора в тексте сочетаются с отчетливо осязаемой логикой, в согласии с которой нанизываются на единую нить авторского замысла отдельные эпизоды, одновременно внешне различные и внутренне сходные, рождающие поразительное новое остранение. Теперь оно растворено уже в самом повествовательном потоке, где в едином контексте оказываются несоразмерные, кажется, понятия. Например, описание договора горшечника с «пристойного вида стариком» о выгодном сбыте нечистых денег (двадцать за тридцать – «Поторговались. Сошлись на двадцати пяти») и – авторский комментарий: «Первая в мире валютная сделка – состоялась».

Намеренно выделенный образ изначально сосредоточивает в себе богатейшие возможности смыслового сдвига, и по ходу действия метафора образует уже сплошной покров связей, совокупным следствием которых становится эффект бесконечного множества доказательств. Теперь автор играет неразличимостью и роковым родством «одержимых странническим зудом монет» и денег как таковых. Сребреники «покатились по всей земле, ища рынков и территорий». Дорогу им прокладывают «железные шиты» – так начались империалистические войны; когда один из сребреников «выпрыгнул в церковную кружку» – начались крестовые походы; когда другой «пролез в карман к ученому-экономисту» – возникла теория денежного обращения. Напористый эффект чрезмерности порождает специфическую логику, ве-

душую к условно-символическому обобщению. Подобно тому как на пике экспрессивного напряжения в финале известного рассказа Л. Андреева появляется «сам Красный смех», в новелле Кржижановского все частные смыслы сводятся в образ-эмблему: «История... похожа на колесо о тридцати спицах: вначале оно кружит медленно, потом скорее и скорее, мелькание спиц сливается в сплошной металлический диск, как бы в громадный сребреник, который никак не спрячешь ни в ладонь Иуде, продавшему Христа, ни в кожаный кошель учтивого старичка, купившего валюту» (3, 106). Так явлена писателем подлинная цена иудина «дельца», обернувшаяся вечной и непоправимой мировой катастрофой, затягивающей в свое жерло каждого живущего на земле. В заключение автор ошарашивает внезапной сменой ракурса повествования: «Я не могу вам обещать, терпеливый читатель, что в последнюю вашу полчку вам не всучили одного из них» и «стоит ли обменивать эту вот итогесину на построчную плату; а вдруг за мою историю о сребрениках заплатят... сребрениками?» (3, 106).

Родовой чертой эстетического бунта первых десятилетий XX века была идея раскрепощения слова, освобождения его от сковывающих литературных традиций и от нормативных языковых законов. «Открыватель словесных Америк» Велимир Хлебников, «археолог слова» Алексей Ремизов, галантейный Игорь Северянин, «иезуит слова» А. Кручёных, колдующий звуками К. Бальмонт, «бормочущий» В. Розанов – все это было сознательной пробой потенциальных возможностей слова.

Яркое своеобразие Кржижановского как творящей личности, позволившей себе строить миры по своему усмотрению, открывается сразу же в манере его обращения с языком. Она выразительно представлена в новелле, давшей название всей книге – «Неукушенный локоть». Изобретательность автора в конструировании условного мира поражает его парадоксальными ходами. Устоявшаяся в опыте веков мудрость – «Близок локоть да не укусишь», утверждающая смирение перед недостижимостью цели, игрово остраивается в результате неожиданного допущения, становясь, по фантазии автора, материалом для *«искусственного изготовления сенсаций “под пословицу”*» (4, 536). Метафорический смысл при этом буквализируется, развертываясь в событийные перипетии сюжета. Кржижановский демонстрирует множество приемов формирования образа абсурдной реальности посредством отступления от объективных критериев оперирования языковыми значениями. Его герой, одержимый идеей во что бы то ни стало укусить собственный локоть, – «странный человек», «наивный чудака», «№ 11111», именуется «локтекусом». Этот субъективно детерминированный окказионализм становится ядром семантически однородного поля, образованного игрой писателя с языком, а по сути и игрой самого языка, открывающего свои непредсказуемые возможности. В текстовой реальности автором разбросаны намеренно неслучайные образные знаки: локтизм, локтисты, противолоктисты, локтистское движение, локтёвки, локтеманы, а также: неукусаемость, неукусуемое, теоретическая укусуемость, лоторея-аллегри УЛ («Укуси ло-

коть»), идея неукусеваемости, укусуевцы и неукусеувцы, кадры укусуевцев. Вследствие подобной речевой маркированности текст апеллирует не только к чувству языка, вызывая удовольствие от чтения, но и к житейскому опыту читателя, наталкивая на прозрачные ассоциации и побуждая таким образом включиться в понимание авторского намерения. Анекдотический казус по мере движения повествования постепенно «обрастает» социальностью, и перед читателем предстает целое общество безрассудных фанатиков: «Целеустановка локтекуса, заражая всех и вся верой в достижимость недостижимого, ширя кадры укусуевцев, – был момент – заколебала даже финансовое равновесие биржи» или: «...на тайном правительственном совещании заволоновались: а что, если произойдет непроизходимое и локоть будет укушен?» Кржижановский доводит нагнетение однотипных фактов до чрезвычайности, и тогда уже в одном контексте самым неудобоваримым образом соединяются понятия из самых отдаленных речевых и смысловых пластов: «Президент треста резюмировал: "...Укушенный локоть для нас то же, что перекушенное горло: революция неизбежна» (3, 50). Жертвой общего фанатизма становится № 11111, применивший новую тактику боя: он, «заходя локтю в тыл, устремился к нему по прямой – сквозь мясо внутреннего сгиба руки», следствием чего стала «расползающаяся кровавая клякса».

В финале автор выходит за пределы самодовлеющего игрового слова и внезапно переключается в тональность серьезного, хотя, вместе с тем, и не без лукавости, прямоговорения. Констатируя, что история, разумеется, не заканчивается, рассказчик неожиданно резко итожит изображенное: «История, но не сказка... *История – ей не впервой – через труп и дальше*, но Сказка ведь старая суевка и боится дурных примет: вы уж ее не вините и не обессудьте» (3, 52) (курсив наш. – В. Х.).

Словотворчество Кржижановского имеет весьма широкий диапазон. Нередко слово индивидуально и весьма изобретательно конструируется автором не только как образ, но и как основное несущее понятие. Так, доминантным в новелле «Серый фетр» становится «серый вползень», как назовет его автор, – «Зачемжить». Слитность написания переводит совокупный смысл сочетания в умозрительную область, а сам вползень становится одушевленным существом, разъедающим человеческое сознание. Автор формирует живую жизнь «образов мысли», в экспрессионистической манере проникая за грань видимого. Целая серия неологизмов произведена им для описания жизни «мозгогорода, прикрытого черепной макушкой»: «С рассветом светает и в сознании. Мысли выходят из своих нейроспаден, прилаживая субъект к предикату. Умозаключение делает утреннюю зарядку: малая посылка чехардно прыгает через большую, большая – через вывод. Проснувшееся мирозерцание созерцает изо всех сил» (3, 124). Эффект остранения возникает вследствие помещения слов в несвойственный для них контекст. На этом и завязана основная смысловая и повествовательная интрига: «крайняя необходимость заставила идею переселиться из мозга в его окрестности, из головы – в шляпу».

Изошренное жонглирование парадоксами, похоже, доставляет удовольствие самому автору: он, что называется, обхаживает «сумеркосветного Зачемжитя» со всех сторон. Сказано о «Зачемжитевой походке»: «Зачемжить шел», «Зачемжить ускорил шаг», «Зачемжить свернул в пустынный мозговой извив и добежал до черепной стенки». Отпочковавшаяся идея начинает странную самостоятельную жизнь, тоже упирающуюся в неразрешимый вопрос: «Зачем жить Зачемжитю?» В такой обработке Зачемжить становится похожим на сологубовскую Недотыкомку. Его невольным соучастником становится Серый фетр. «Чужая шляпа с чужим Зачемжитем» переходит с головы на голову, приводя очередного владельца к смерти.

По ходу действия словосочетание то распадается и обретает ситуативно и психологически внятный взыскующий смысл: «Зачем жить?», то снова смыкается, образуя знак убийственной смыслоутраты. Авторская идея развивается с помощью смены контекстов для придуманного словообраза. В финале писатель размыкает связку Шляпа – Мозг – «Зачемжить» и останавливает дурную бесконечность (серый фетр попадает к нищему).

Речевая тактика Кржижановского порождена, как можно видеть, важнейшим свойством таланта этого писателя-парадоксалиста, полагающего, что феномен «переворачивания» является естественным, задуманным природой механизмом восприятия. Методом аналогии он поясняет: «Дело в том, что глаз (точнее, его хрусталик), прежде чем бросить отражение внешнего мира на сетчатку, опрокидывает всё заполненное контурами и цветами содержание пространства кверху дном; но мозг, получив мир в опрокинутом состоянии, снова *опрокидывает опрокинутое*, и всё становится на свои места». При этом «мир, открывающийся «интеллектуальному зрению», – добавляет он дальше, – *претерпевает разительные изменения и сдвиги*» (4, 544).

Опириуя подобным механизмом, автор нередко доводит сюжеты своих новелл до абсурда. «Странный концерт на немом рояле» не только приснился во сне, он – реальное событие, а исполнитель – «лауреат немой клавиатуры». Во втором отделении им предлагаются: «Мысли не вслух о Бетховене» и «Глухонемой марш для безногих». Опрокидывание смыслов – не только художественный прием, это еще и принцип проявления авторской субъективности, адекватный состоянию мира.

Одним из следствий подобного художественного подхода становится такая важная черта стиля Кржижановского, как последовательно проводимый антропоморфизм – стирание границы между «живым» и «неживым», выдвижение в роли реального действующего лица неодушевленного предмета. Иногда уже названия новелл «сигналят» об этом, поражая своей непредсказуемостью: «Сбежавшие пальцы», «Голова с поклоном», «Бумага теряет терпение», «Мишени наступают». Широко развитое экспрессионистами, это свойство было присуще уже готической прозе, воздействие которой ощутимо в искусстве Кржижановского. Когда-то Оскар Уайльд дал «Кентервильскому привидению» подзаголовок – «гило-идеалистическая история». Возникшее еще в древнегреческой философии учение о всеобщей одушевленности уни-

версума – гилозоизм – приписывало всем формам материи чувствительность и жизнедеятельность, способность ощущать и мыслить. Склонное к остранению творческое мышление Кржижановского оказалось восприимчивым к подобным воззрениям, которые специфическим образом поддерживались близкой и активной в первые десятилетия XX века идеей «живой жизни». «Бумага теряет терпение» – таково название новеллы, повествующей о фантастическом происшествии и его последствиях. Опрокинутый смысл поговорки «Бумага все стерпит» разворачивается автором в серию эпизодов, итожащих невероятное, когда уставшая «от мириадов бессмыслиц, притворившихся смыслами», «бумага, отшвырнувшая от себя типографские шрифты, вместе с буквами заставила отступить и цифры. Этот короткий, но решительный бой можно было бы назвать сражением под Табула-Раза» (3, 149). В финале разразившейся катастрофы переболевшая «абсолютной пустотой» бумага призывает буквы вернуться, но не раньше, чем они «поклонятся до последней капли типографской краски... служить правде... – и только правде – и не позволять человеку не быть человеком и не любить в другом самого себя» (3, 158).

Написанные в таком ключе произведения поражают, с одной стороны, присущей манере Кржижановского событийной экстравагантностью, а с другой – умелым владением полемической техникой парадокса, позволяющей вывести общечеловеческий смысл за границы чрезвычайного случая. «Станным» называет автор событие, с которого начинается небудничное развитие действия в эскизе «Мишени наступают». Обычные стрелковые, для полевого боя, мишени из кое-как сколоченных досок вдруг взбунтовались: «Не успел солдат шагнуть к такому же, как он, только плоскому, изрешеченному пулями солдату, как тот вдруг, с винтовкой наперевес, сделал шаг навстречу» (3, 54). Резкое нарушение инерции восприятия вводит читателя в необходимость принять предложенное автором допущение и следовать его логике. А здесь автор определен. Он не просто словесно оформляет антитезу: солдат – мишень (живой – мертвый), неплоские – плоские, но сразу же начинает работать многозначительным нарушением границ. В результате подобного *сдвига* повествование перемещает смысловые акценты в сферу уже не предметных объектов: «Когда неплоские, кончив учение с плоскими, уходили, вскинув винтовки на плечо, *людям-мишеням затыкали их раны паклей и деревянными колышками*». Автор предусматривает болезненную реакцию читателя, вызванную словосочетанием «заткнуть рану паклей и деревянными колышками». И дальше он повсеместно держится в пределах подобных физиологических ориентиров, нацеленно оперируя неслучайным сочетанием слов: «*пули целкали по телам нарисованных людей*», «*возле людей-мишеней были вырыты длинные могильные рвы*», «*шеренга людей-мишеней, держа винтовки наперевес, молча двинулась вслед*» и снова: «*шеренга странных, плоских, человеческих пестрых существ*», «*плоских людей оцепили*», «*расстрелянные взбунтовались*», «*товарищи-мишени*».

В центре произведения в контекст этой напряженной стиливой экспрессивности автором вводится реалистический, без всякого искажения образ лейтенанта Энде, который «случайно расшиб колено». Он получает пулю в левое плечо и последнее, что видит: «одинокую плоскую фигуру человека-мишени, который шел прямо на него: все тело мишени было из тысячи глаз, раскрытых тысячью пуль» (3, 63). С этой сюрреалистической картиной последних мгновений жизни лейтенанта, никому не сделавшего зла, по смыслу и тону непротиворечиво перекликается эпизод гибели деревянного повстанца: «Человек-мишень скорчился своим плоским телом и зарычал, поднимая к небу огненные языки».

Кржижановский называл свой реализм «экспериментальным», но не «странным». Создавая «страны, которых нет», он, по его мнению, лишь выразительно изображал гримасы самой действительности, прибегая к способу «допущения», философская суть которого убедительно была показана им в сказке-диалоге «Якоби и “Якобы”». На этом пути он сопрягал образы и понятия, «фантазмы» и логику: «Философия “якобы”, – писал он в 1924 году в заметке «Театрализация мысли», – оперирует понятием *фигиции* или мнимости; она представляет из себя как бы *положительный скепсис*», делая фикцию «элементом созидания» (4, 647). Будучи внимательным к немецкой философии своего времени, питающей художественное мышление экспрессионистов, Кржижановский акцентирует ее особый крен: «Если прежде германская метафизика учила о «мире как представлении» (*die Welt als Vorstellung*), то теперь она, сама того не подозревая, близка к тому, чтобы принять... театральное представление за мир» (4, 647).

Таким образом, если понимать стиль как закон содержательной формы, который задается писателем и им же принимается к исполнению, то рассмотренные произведения зрелого Кржижановского позволяют сделать вывод о том, что своеобразие его художественной системы держится на последовательно проведенном конструктивно-содержательном принципе «сдвига» в его парадоксальном варианте. Конкретный анализ позволяет видеть множество найденных автором и примененных на разных структурных уровнях форм остранения и очуждения материала реальности как способа проявления авторского миропонимания.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Пресняков О. О принципах стиливого анализа литературы XX века (Андрей Белый «Петербург») // XX век. Литература. Стиль: Стилевые закономерности русской литературы XX века (1900–1950). Екатеринбург, 1988. Вып. 3. С. 22.
2. Панов М. В. Сочетание несочетаемого // Мир Велимира Хлебникова. М., 2001. С. 306.
3. Там же. С. 307.
4. Андреев Леонид. Собр. соч. : в 6 т. Т. 2. М., 1990. С. 236.
5. Блок А. А. Собр. соч. : в 8 т. Т. 5. М., 1962. С. 107.



Н. Л. Лейдерман
г. Екатеринбург

ПОЭТИКА «МЫСЛЕОБРАЗОВ» (К ХАРАКТЕРИСТИКЕ СТИЛЯ СИГИЗМУНДА КРЖИЖАНОВСКОГО)

«Я известен своей неизвестностью», – этот горький каламбур принадлежит Сигизмунду Кржижановскому [1].

А теперь его называют русским Кафкой, русским Борхесом, ставят рядом с Германом Гессе. А он был настолько уникален, что всякие аналогии оказываются натяжками. Иное дело, что у него, как и у любого, даже самого оригинального художника, есть своя «родословная» – та художественная традиция, к которой он типологически тяготеет. Кржижановский генетически связан с той ветвью европейской литературы, которую поначалу называли дидактической, а позже, в XX веке стали называть *интеллектуальной*.

I

Началом своей писательской деятельности сам Кржижановский считал небольшой текст «Якоби и “Якобы”».

Так о чем же эта «сказка-диалог», как обозначал ее сам автор? Дискурс «Якоби и “Якобы”» представляет собой столкновение двух философских позиций. Рупор первой – некий фантом, персонифицировавшийся из слова «Якобы». В основе первой лежит теория Канта об «антиномиях чистого разума», которую автор назвал «философией фикционализма», не случайно ее рупором выступает некий фантом, феномен сознания – персонифицированное слово «Якобы». На противоположном полюсе автор поставил старого философа Якоби, известного оппонента Канта. «Якобы» излагает «паралогизмы», в которых доводятся до логического предела положения метафизики Канта. Исходный постулат – «тожество бытия и названия», следовательно – «в названии все мое бытие», то есть существует мир феноменов, представляющих собою субъективные оттиски работы человеческого сознания. Отсюда «Якобы» выводит: «То, что мы называли в своих якобы системах “миром”, есть только “якобы мир” отраженный в наших “якобы-я”». В ответ на сомнения старого философа, полагающего, что «слова ведь все-таки что-нибудь да прикрывают? <...> Но под наименованием укрыто нечто?», – заявляется категорическое: «Ничто. Небытие, искусно притворившееся “бытием”, разговорчивый руль». Подтверждением этого убийственно безысходного умо-

заклучения становится нехитрый каламбур, заявленный в заглавии рассказа: посредством подмены одной только буквы реальный человек (Якоби) легко превращается в «Якобы» – в фикцию, мнимость. Даже в слове «бытие», которым так дорожат те, кто верит в наличие объективной реальности, философствующее «Якобы» выпячивает слог «бы», аттестуя его как «ту особую сослагательность или “предположительную вероятность” <...> что всегда глядит из всех ваших силлогизмов»¹.

То, что отстаивает старый философ, – это скорее не концепция, а мировоззренческая позиция – позиция неприятия «философии фикционализма», эмоционального сопротивления ее «паралогизмам». И, однако же, Якоби не капитулирует перед жестокой логикой «философии фикционализма»: «И если я не дойду до Истины, то пусть же я умру с лицом, повернутым в сторону истины». Это звучит как клятва.

Рассказ «Якоби и “Якобы”» – это в определенном смысле пролог всей творческой жизни Сигизмунда Кржижановского, определивший вектор его философских исканий, его этическую позицию и его художественные принципы, реализованные в поэтике его прозы. Творческая этика Кржижановского не позволяет ему отмахиваться от позиции своих оппонентов – он пытается разобраться в основах их мировоззрения, внимательно вслушивается в их аргументы. В основе философского скептицизма лежит одна неопровержимая истина: человек смертен. А коли так, то, как вещал Экклезиаст: «Всё тлен и ловля ветра». Как и его оппоненты, Кржижановский представляет существование человека в трагическом аспекте – неизбежности смерти он не видит никаких альтернатив, а прятаться в утешительные самообманы и мифы считает ниже достоинства личности. У Кржижановского даже есть рассказ, заглавием которого автор избрал знаменитый возглас Ницше «Бог умер». В «Записных тетрадах» писателя есть такая микроновелла: «Письмо адресовано: До востребования господину Богу. Не востребовали. Назад с надписью: за ненахождением адресата» (ЗТ, 107).

Однако религиозный скептицизм всегда имеет трагическую подоплеку: раз личность не уповает ни на какие внешние, трансцендентальные силы, значит, весь груз ответственности за выбор и поступки человека ложится на его плечи, значит, ресурсы для сопротивления року он должен искать только в себе самом.

Что же может противопоставить человек ужасу смерти и страху перед тайной существования? Кржижановский обращается к самому феномену *homo sapiens*: в способности человека мыслить, анализировать, доискиваться до объяснений того, что поначалу воспринимается как сумбурное, страш-

¹ Спор между персонажами рассказа «Якоби и “Якобы”» и вообще весь круг проблем, которые занимали творческое сознание С. Кржижановского, примерно на полвека предвосхищают дискуссии, вызванные явлением постмодернизма как нового типа культуры («мир как текст», теория симулякров, критика «метафизики присутствия» и т. п.) Тем интереснее для современных читателей философские сомнения и эстетические озарения Кржижановского.

ное, непонятное – писатель полагает найти опору в борьбе с хаосом истории и душевным страхом.

Центральная фигура в прозе Кржижановского – это *личность философствующая*, которая сосредоточенно раздумывает над самыми фундаментальными по масштабу и самыми мучительными для души вопросами – о сущности самого феномена «человек», о смысле его существования, о его борении со временем, о секретах мироздания и месте человека во вселенной. Герой Кржижановского тяготеет к традиционному архетипу *чудака*, то есть человека не от мира сего, так или иначе оппонирующего общепринятому здравому смыслу. Выступает он то в облике ученого-экспериментатора, наподобие средневекового алхимика (*«Странствующее странно»*), то в лике мудреца, извлекшего опыт из собственных неудач и поражений. Рядом с ним порой появляются сказочные отшельники и чудотворцы; в нескольких рассказах действующими лицами выступают Кант, Спиноза, Шиллер, в «интеллектосферу» героя попадают Диоген, Лейбниц, Кьеркегор, Шопенгауэр, Фихте, «высоколобые интеллектуалы», образцовые профессионалы умственного труда и творчества. Философствующий субъект сознания Кржижановского (оличенный персонаж или безличный, но вполне слышимый как носитель определенного воззрения – повествователь) относится к ним без какого бы то ни было пиетета. Например, по поводу распространившегося в конце XIX века увлечения философией Шопенгауэра сказано так: «Максимилиан Штерер, как и многие незаурядные умы, переболел черной философической оспой шопенгауэризма» (*«Воспоминания о будущем»*). Субъект Кржижановского ведет со своими мудрыми оппонентами напряженный диалог – с основательным знанием предмета, на равных.

Главный узел философского диспута, который ведет, начиная с раннего сочинения *«Якоби и “Якобы”*», Кржижановский, завязан на споре о том, существует ли существование? Является ли мир лишь словесным оформлением субъективных измышлений человека, оперированием абстрактными «феноменами» или он имеет реальную плоть и кровь, живет и дышит, развивается и разрушается – словом, не фиктивны ли наши умственные рефлексy, способен ли разум человека действительно выйти за пределы черепной коробки, за границы слов и объять мир, существующий по своим объективным законам, не зависым от субъективной воли и представлений человека? Вполне естественно, что в первую очередь писатель обсуждает феномен мышления. Заслуживает или не заслуживает доверия человеческий разум?

Очень показательно для Кржижановского то, что главную ценность своего художественного мира – мышление человеческое – он опредмечивает, воплощает в *образах черепа и мозга*. В рассказе «Чудак»: «Я – стиснутое меж лба и темени мирозерцание <...> Черепом крыта мысль, стенками стиснут череп». В рассказе «Случай»: «Мозг человека – эти три фунта мяса, строящих мирозерцание, – престранная штука». По Кржижановскому, мозг – это уникальный инструмент, обладающий колоссальным творческим потенциалом – ведь в нем созидаются целые вселенные, а рожденная мозгом

мысль проникает в самые глубокие тайники природы, распутывает узлы социальных катаклизмов, постигает секреты собственной натуры человека.

И всегда, на протяжении всего своего творчества, Кржижановский сохраняет трепетное отношение к феномену человеческого разума. Но это отношение вместе с тем в высшей степени взыскательное – раз человек одарен рассудком, он обязан непрестанно осмыслять, осознать свое существование, искать его смысл и роль в жизни вселенского универсума. Нет муки тяжелее, считает писатель. Но эта мука – главное, что возвышает человека над всеми прочими детьми природы, это единственное свойство, которое преобразует его в Личность, носителя духа и ценностного – прежде всего этического – отношения к миру.

У Кржижановского в *«Записных тетрадях»* есть признание: «Я выбрал: лучше сознательно не быть, чем быть, но не осознать» (112). Таково нравственное кредо писателя, с ним же он подходит к своим героям, по нему выверяет логику их поведения. В противовес пренебрежению личностью, недоверию к интеллекту, в прозе Кржижановского настойчиво декларируется самоценность человеческой индивидуальности – его тексты проникнуты пафосом персонализма¹. Вот характерные афоризмы писателя: «Уважайте неприкосновенность чужого смысла» (*«Катастрофа»*). И наоборот: «...метод безразличия, унификация человека приводит иной раз к неожиданному и всегда печальному исходу» (*«Случаи»*).

II

«Знак и его метафизика, имя как смысл вещи суть основные лейтмотивы всей прозы Кржижановского», – утверждает современный исследователь [2]. Но следует уточнить: как раз по Кржижановскому, имя это не сам смысл вещи, а о з н а ч е н и е смысла, до которого-то и надо добраться, вчитываясь, всматриваясь в материю слова, «внюхаясь» в его аромат. У Кржижановского сам поэтологический механизм плотно привязан к семантической цели: *его поэтика становится поисковым инструментом, посредством которого автор ищет «означаемое» в «означающем», то есть объективный смысл, который человеческое сознание закрепило в изобретенных им знаках.*

В высшей степени показательно для поэтики Кржижановского – какое-то осязательное восприятие вещей, специально созданных для означения.

¹ Персонализм – направление в философии, признающее личность и ее духовные ценности высшим смыслом цивилизации. В отличие от индивидуализма, персонализм представляет неповторимую, уникальную субъективность личности не изолированной от социума, а вовлеченной в активный диалог с другими личностями. Во встрече Я и Ты, в коммуникации душ персонализм видит главное средство создания общественного мира, который должен представлять собой сообщество личностей, признающих самоценность каждого из его участников их заинтересованность друг в друге. (См.: Мунье Э. Что такое персонализм? / пер. И. С. Вдовиной. М., 1994; Трубина Е. Г. Рассказанное Я: проблема персональной идентичности в философии современности. Екатеринбург, 1995; Лакруа Ж. Избранное: Персонализм / пер. с фр.: И. И. Блауберг и др.; сост.: И. С. Вдовина, С. Я. Левит; науч. ред. И. И. Блауберг. М., 2004.

Разумеется, это делается в пику философии субъективного идеализма с ее отрицанием объективного содержания означающих. А у Кржижановского имеют свое лицо и характер даже буквы. Вот, например, как он рисует марш алфавита: «Впереди шли широко расставляющие ноги большие А, а в хвосте колонн длиннопятые с пикой через плечо дзеты» (*«Бумага теряет терпение»*). А один из героев Кржижановского обнаруживает, что буква «Т», оказывается, имеет две руки, подобно человеку, и он начинает общаться с нею, как с живым существом (*«Автобиография трупа»*).

В рассказах Кржижановского буквы образуют целые социумы – они выстраиваются в строки, заполняют страницы, теснятся в книгах: «...фолианты прятали свои тайны по полуслипшимся блеклым страницам» (*«Катастрофа»*). Между буквами, книгами и человеком существуют симпатии и антипатии. Например, Поэт, герой рассказа *«Поэтом»*, относится к книгам как к близким существам: «У стены, на полке мерцали переплеты. С лампой в руке, успокоено улыбаясь, поэт подошел к друзьям: рукой наудачу». Короче говоря, буквы и книги в рассказах Кржижановского, – такие же персонажи, как и люди. И главное, что придает им витальную энергию, – это значения, смыслы, которые они способны нести или хранить: «...открывая смысл, страницу за страницей, дверцу за дверцей, он прошел через всю анфиладу разделов и глав и вышел по другую сторону книги», – так, словно проход по огромному дворцу, описывает автор процесс чтения книги (*«Катастрофа»*).

Еще один парадокс интеллектуальной поэтики Кржижановского – *персонификация слова как такового*. Явно с полемическим вызовом автор находит семантический ореол даже у служебных частей речи – у междометий и частиц. Например, в интеллектуальной Вселенной Кржижановского есть королевство чуть-чутей, его король представляется как «покровитель страны еле-елей», где среди прочих обитателей «затерялось тоже» (рассказ *«Чуть-чуту»*, 1921). Благодаря персонификации, эти служебные слова, или – как их называет герой-рассказчик – «сонмы неприметностей, спрятавшихся и выскользавших всегда из сознания, глянули и выступили наружу из вещей <...> стали зримы и вняты». И это приводит человека к интеллектуальным открытиям: оказывается, «мирады еле различных мыслей терлись изнутри о лобную кость, в сердце прорастали завязи предощущений и замыслов».

Даже междометия и частицы, становясь самоценными образами, неожиданно обнаруживают под пронизательным взглядом автора глубокую философскую семантику. Между ними возникают конфликтные отношения, за которыми стоят фундаментальные мировоззренческие расхождения. Так, в рассказе *«Страна нетов»* (1922) обыгрывается семантическое противостояние двух коротких слов «есть» и «нет». «Я есть – есмь. И именно потому есмь, что принадлежу к великому народу естей. Не могу не быть», – уверенно утверждает герой-повествователь. И он с превеликим скепсисом описывает «диковинную страну нетов», утверждающих, что всё вокруг них представляет собой чистую мнимость, да и сами мнения мнимы. Более того,

в рассказе подвергается убийственной критике знаменитый тезис Декарта: «Мыслю, следовательно, существую». «Но ведь не существование следствие мысли – мысль следствие существования», – вполне резонно возражает герой-повествователь.

Художественный мир любого произведения создается не только из предметного модуса, который называют хронотопом, но также из модуса духовного, который можно называть пневмосферой¹. Пневмосфера есть макрообраз, организующий в единое эстетически значимое целое сферу рационального (мысли персонажей, их общение друг с другом, комментарии и рассуждения повествователя) и сферу иррационального (суггестивные душевные состояния, эмоциональную атмосферу, которая возникает из ритма речи, из колорита предметного мира и вида самих предметов и т. п.). Художник-философ Кржижановский крайне озабочен тем, чтобы пневмосфера стала объектом переживания, чтобы бурление интеллекта, драматизм сознания, трагедия мысли, ищущей ответа на «последние вопросы», стали по-настоящему эстетически прожитыми, а это возможно лишь тогда, когда читатель видит «субстрат мысли», может пощупать его, как вещь, разглядеть цвет, почуять аромат. *Парадокс Кржижановского состоит в следующем: у него фактически пневмосфера поглощает собою хронотоп – вернее, посредством предметов, деталей, вещей у него материализуется система мысли.*

Можно даже представить некую систему характерных приемов, которые разработал писатель. Обладая совершенно уникальным лингвистическим чутьем (в этом качестве он вряд ли уступит Велимиру Хлебникову), Кржижановский выступает как искусный словотворец, он создает вокруг отстоявшихся слов целые словообразовательные гирлянды. Свои словоновшества Кржижановский осуществляет по общепринятым правилам грамматики, но делает это удивительно изощренно, поражая фантазией, речевой игрой.

Он изобрел массу парадоксальных словоновшеств, которые шутиливо называл «мои отсебятины и присебятины», по существу же это *контекстные неологизмы*, ибо они рождаются и живут в соответствующей ситуации, выражая определенное эмоциональное состояние субъекта сознания, творца неологизма. Вот несколько примеров: «Стремление *онастоящиться* охватило меня», «шуршание *овнятилось* в слова» («*Странствующее странно*»); «*кучка думальщиков*» («*Страна нетов*»), «*человекогололье*» («*В зрачке*»), «*игра в помирушки*» («*Автобиография трупа*») и т. п. Иногда эти неологизмы пред-

¹ Гипотезу о существовании пневмосферы как «особой части вещества, вовлеченной в круговорот культуры или, точнее, круговорот духа», высказал в самой осторожной форме П. А. Флоренский в 1929 году в письме к В. И. Вернадскому (Флоренский П. А. Соч. : в 4 т. Т. 3 (1). М., 2000. С. 451–452). С нею перекликаются высказывания ряда крупных философов и естествоиспытателей: самого В. И. Вернадского – о ноосфере, А. Чижевского – о «психосфере», М. Хейдеггера – об «интеллектосфере», К. Прибрама – об «околоземной голограмме».

ставляют собой перевертню обычных слов – так, отталкиваясь от слова «пришелец», Кржижановский придумывает контекстный неологизм – «ушелец в щель», его иронический смысл очевиден. Столь же очевиден саркастический намек в таком неологическом обороте: «Готово на всякость». Особенно часто автор создает неологизмы на основе словообразовательных клише советского новояза, окрашивая их сатирической аурой (вроде «молодого лейкоцитняка» и тому подобных оборотов из притчи «Восстание кровавых теляц» в «*Странствующем странно*»).

Полемический дар Кржижановского проявляется, в частности, в создании диалогических антитез тривиальным идиомам: «Но стать перед фактом мало – надо еще войти в факт», – этим неожиданным преобразованием стандартного, даже казенно-бюрократического оборота герой рассказа «*Собираатель щелей*» предупреждает о непростой механике поиска истины. Если же этого не происходит, то неизбежна ошибка: «ВидЕние мира мнитсЯ ему вИдением» (126). Здесь уже срабатывает еще один излюбленный прием словесной игры Кржижановского – *каламбур*.

А в рассказе о чуть-чутьях их микронная чуткость характеризуется целым букетом приемов словесной игры, собранных в одной фразе:

О, тут я узнал удивительную технику чуть-чутей, работающих по *тишинной части*: как мастерски они владели *клавиатурой тишины*; как тонко изучили хроматизм от *несказанности к несказанности*; как работая над *музыкой тишины*, ловко модулировали ее тональности – из молчания в *молчь*, из молчи в безглагольность.

Тут и контекстные неологизмы (у существительного «тишина» появилось прилагательное «тишинная часть»), и освежение тривиальной метафоры (музыка тишины – «клавиатура тишины»), тут и каламбуры (омоформы – «от несказанности к несказанности»). Кстати, в орфографии Кржижановского отдельные слова порой выделяются разрядкой, в некоторых ставятся ударения. Это тоже способ акцентировки особого или нового смысла, который автор находит в слове.

Один из характернейших приемов писателя – *материализация метафор*. При их посредстве он создает наглядно-зримую плоть виртуальной реальности своих художественных миров. Для примера остановимся только на одном, но весьма существенном в мире Кржижановского концепте – «*время*». Как это важнейшее понятие философской онтологии писатель превращает в образы?

Отталкиваясь от стертой бытовой метафоры «время ползет», автор создает зримый, ярко окрашенный экспрессией образ: «Гусеница времени, выгибая свои петли, ползла сквозь дни» («*Фантом*»). В самом феномене времени обнаруживается трагический смысл: «Существа, копошившиеся под циферблатным стеклышком, были *бациллами времени*», и жертва, в которую они ввели *токсин длительностей*, неизбежно заболела *Временем*», – догадывается «умаленный человек», попавший в часовой механизм.

Более того, Кржижановский *материализует целые идиоматические выражения*. Он раскладывает их на части, создает по принципу аналогии новые, даже выворачивает наизнанку, изобретая парадоксальные антиафоризмы. Вот как обыгрывает писатель следующие фразеологические обороты: «сойти с ума» (у Кржижановского – «...сходили с ума, снова вбегали в ум»), «ум зашел за разум» (у Кржижановского – «...иные умы, зайдя в поисках укрытия за свои разумы»). Афоризм преобразуется в действие, эпизод, картину, а случается, что вырастает даже в полномерный сюжет целой новеллы.

Еще один важный творческий принцип, которому следует Кржижановский в своей поэтологической практике, звучит так: *«Обращаться с понятиями, как с образами, соотносить их как образы, вот два основных приема моих литературных образов»* (ЗТ, 101).

Образы, которые создает Кржижановский, – это, в сущности, образы мысли, он даже их так называет – *«мыслеобразы»*. Писатель реставрирует этимологические источники слов, материализует окаменелые тропы, устанавливает новые связи между реанимированными смыслами. Овеществляя абстрактные термины, он извлекает из их формального означения вещественный, предметно-осязаемый аспект, который становится еще одной живой краской в художественном мире.

Так, герой рассказа *«Боковая ветка»* (1927–1928) оказывается в мире снов, где изготавливаются сновидения и кошмары, там же творятся легкие сны и тяжелые сны. Метафоры «легкий сон» и «тяжелый сон» давно приобрели значение терминов, близких к медицинским понятиям. Кржижановский же материализует тропы, лежащие в этимологических корнях научных терминов. Таким же способом писатель преобразует абстрактные понятия. У него есть рассказ *«Безработное эхо»* (1933), где собраны, как живые существа, «старое эхо из ущелья Семи Склонов», есть пятикратное эхо, есть «световые эха», «бойкие площадные эха» и всякие другие.

Творя новые слова и освежая тривиальные, Кржижановский самым актом речевой игры, непосредственно на глазах у читателя демонстрирует, насколько же огромен семантический потенциал, сконцентрированный в изобретенных человеческой мыслью означающих, насколько их смысловая аура богаче тех значений, которые зафиксированы даже в самых солидных толковых словарях.

Язык Кржижановского – это особый, в высшей степени оригинальный феномен интеллектуальной речи. А ведь словесная игра сама по себе доставляет удовольствие, искусство выдумщика слов – одно из ярчайших качеств писательского таланта. В случае Кржижановского словесная игра включена в систему аргументов, посредством которых автор наглядно, без помпезных обобщений, а весело, играючи, демонстрирует богатство своей творческой фантазии, неожиданность и силу видения мира. «Лингвистическим мифотворчеством» назвал поэтику Кржижановского Й. Ван-Баак [3]. И в самом деле, «мыслеобразы», создаваемые воображением писателя, образуют целые миры, наполненные жизнью, сверкающие красками и звуками, густо

заселенные людьми, застроенные домами, окруженные деревьями, согретые солнцем, под куполом звездного неба. Этот бесконечный Космос и есть воплощенное бытие. Таков эстетический идеал писателя Сигизмунда Кржижановского.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Кржижановский С. Д.* «Страны, которых нет». Статьи о литературе и театре. Записные тетради. М., 1994. С. 128. Далее цитаты из «Записных тетрадей» (сокращенно – ЗТ) будут указываться по этому изданию.
2. *Борисова И.* Карта Мюнхгаузена. (Из наблюдений над поэтикой С. Д. Кржижановского) // *Jews and Slavs*. Vol. 10. Jerusalem, 2003. P. 282.
3. *Van Baak J.* Мир по Кржижановскому // *Russian Literature*. Amsterdam. XLV (1999). P. 363.



Б. М. Гаспаров
США, Columbia University

ВРЕМЕННОЙ КОНТРАПУНКТ КАК ФОРМООБРАЗУЮЩИЙ ПРИНЦИП РОМАНА Б. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»*

Каждый культурный феномен, попадающий в фокус телеологической философии «Доктора Живаго», раскрывается в романе с точки зрения заключенных в нем структурных потенций, направленных на создание нелинейной (полифонической) формы; эти потенции, в свою очередь, получают воплощение в тех или иных свойствах формы «Доктора Живаго». Как и в случае с музыкой, здесь действует общий принцип, который в конечном счете можно считать ключом к пониманию особенностей формы «Доктора Живаго»: то, о чем говорится в романе, обуславливает то, как роман написан; духовные ценности претворяются в структурные модели, организующие форму и стиль романа.

Таким образом, построение романа в целом ориентируется не на одну идеальную художественную модель (например, модель музыкального контрапункта), а на целую *парадигму* различных явлений, воплощающих различные аспекты общей «вековой работы» по преодолению времени. В этом смысле форма «Доктора Живаго» символизирует собою не свойства музыки, или литургии, или антипозитивистской науки и философии, или поэтики фольклора и т. д., – а скорее историческую «работу» человечества во всей ее совокупности, какой она представлена в том, что можно считать идеологическим *credo* романа: философских монологах Живаго и Веденяпина,

* Фрагменты книги «Литературные лейтмотивы».

произведениях Живаго (стихах), а также в рассуждениях другой ученицы Веденяпина – Симушки Тунцевой. Можно даже полагать, что само слово «симфония», названное Веденяпиным в качестве одного из главных видов этой духовной работы, относится не только к музыке, но и к категории православной теологии, имевшей большое значение для религиозно-философского движения начала века, а также, быть может, к «Симфониям» Андрея Белого – этому яркому примеру авангардного искусства.

Данный принцип представляет собой еще один, самый общий уровень формы, на котором воплощается идея контрапункта: роман строится в виде контрапункта различных форм, каждая из которых, в свою очередь, являет собой модель контрапунктного мышления. На поверхности это обстоятельство, разумеется, еще более усугубляет впечатление пестроты, неровности и хаотичности как в течении романа, так и в его стилистике.

Одной из альтернативных культурных моделей, отразившихся в построении романа, является *философия*, и в частности некоторые философские системы, которые в начале века выступали в качестве мощной антитезы позитивистскому мышлению и в этом своем качестве оказали сильное влияние на весь духовный климат данной эпохи.

Идея «преодоления смерти» естественным образом вызывает ассоциации с философской системой *Н. Ф. Федорова* – мыслителя, оказавшего сильнейшее влияние как на русский символизм и постсимволизм в целом, так и на отдельных крупнейших писателей первой трети этого века (в первую очередь А. Белого и А. Платонова [1]). Идея объединения всех культурных «работ» для достижения конечной цели – преодоления смерти – несомненно восходит к Федорову. Ему же принадлежит идея синтеза религиозных поисков, художественного творчества, достижений современной науки, преобразования природы и социальных реформ в качестве взаимосвязанных сторон единой общечеловеческой задачи. Ключевые слова Веденяпина о смысле мировой истории, от которых, как от исходного пункта, отправлялся наш анализ, весьма близко воспроизводят высказывание Федорова, открывающее III часть первого тома «Философии общего дела»:

Что такое история? А. Что такое история для неученых? а) История как факт. б) История как проект – *проект воскрешения*, как требование *человеческой природы и жизни* [2].

Можно было бы привести немало других деталей, восходящих как к идеям Федорова, так и к его космическим метафорам. В целом же конструктивная роль философии Федорова в романе Пастернака определяется прежде всего концепцией «общего дела», согласно которой только объединение всех усилий, только синтез многих духовных «работ», преодолевающий их разобщенность во времени, пространстве и социальной жизни общества, способен привести к достижению конечной мистической цели.

Для понимания структуры романа немалое значение имеет и другой философский прототип, к которому восходят развиваемые в романе телеологические идеи, – учение Анри Бергсона. Исследователи биографии и твор-

чества Пастернака неоднократно указывали на то влияние, которое взгляды Бергсона оказали на интеллектуальное развитие Пастернака и, в частности, на художественную философию «Доктора Живаго» [3]; мы не будем поэтому подробно останавливаться на данной проблеме. Следует лишь отметить, что принципы контрапунктной формы романа, о которых говорилось выше, явственно перекликаются с такими ключевыми компонентами философии Бергсона, как идея симультанности различных линий развития (принцип *evolution creatice*), неравномерного течения времени, а также принцип органической непрерывности развития (*duree*) [4].

Последний принцип играет особенно важную роль в том, как организуется течение действия в романе. Спонтанность развития, незаметность переходов от одного состояния к другому служит одним из доминирующих художественных принципов, который пронизывает собою весь роман и проявляется в бесчисленных и разнообразных конкретных ситуациях: в описании смены времен года и времени суток, настроений героя и духа времени, пейзажей и исторических эпох, а главное, в том, как творчество – афористически сформулированные мысли и стихи – вырастает из «смуты» неясных, путающихся и противоречивых ощущений. Наглядным проявлением этого принципа служат также медицинские диагнозы доктора Живаго (диагноз беременности жены и Лары, диагноз собственной смерти), основанные на его способности уловить в мельчайших, неприметных и, казалось бы, случайных деталях зерно будущего развития. В сущности, как показывает проведенный выше анализ, такой же дар постижения тайной связи вещей ожидается от читателя романа, который в идеале представляется конгениальным герою романа и его автору.

Наконец, еще одной философской системой, играющей менее очевидную, но не менее важную роль в развитии повествования в «Докторе Живаго», является метафизика Платона. Особенно значимым в этом плане для Пастернака оказывается знаменитый образ из «Республики» Платона, рисующий постижение трансцендентной истины человеком в его земном бытии. Платон рисует усилия познающего духа в образе узников в пещере, прикованных лицом к стене, на которой они видят лишь отблески света и движущиеся тени, отбрасываемые чем-то, что находится у них за спиной и что они не могут увидеть непосредственно. Отчетливая реминисценция этой картины проступает в сцене, изображающей путь Живаго через Сибирь:

Человеку снились доисторические сны пещерного века. Одиночные тени, кравшиеся иногда по сторонам, боязливо перебежавшие тропинку далеко спереди и которые Юрий Андреевич, когда мог, старательно обходил, часто казались ему знакомыми, где-то виденными. <...> Эти картины и зрелища производили впечатление чего-то нездешнего, трансцендентного. Они представлялись частицами каких-то неведомых, инопланетных существований, по ошибке занесенных на землю (XIII, 2).

Однако значение данного образа далеко не исчерпывается этой реминисценцией. Пятно яркого света, окруженное тьмой и отбрасывающее

неясные тени на границе света и тьмы, становится одним из центральных лейтмотивов, проходит через весь роман и реализуется во множестве различных вариантов. Упомянем лишь немногие примеры: «освещенный лампою круг», в котором Живаго подростком впервые видит Лару и становится свидетелем «магической» власти над нею Комаровского; свет свечи в окне в сцене объяснения Лары и Антипова («свеча горела на столе»); круг света на столе от лампы под абажуром, который Живаго видит в тифозном бреду, когда ему представляется, что он сочиняет стихи о воскресении, и материализация этой ситуации в конце романа, когда он сочиняет стихи ночью в Варыкино, сидя за освещенным письменным столом посреди обступающей тьмы; внезапно ярко вспыхнувший сарай – последнее, что видит Живаго перед ранением, которое приводит его в госпиталь, где он встречает Антипову; освещенные «подмостки» посреди мрака ночи (или зрительного зала), на которых сошлись тысячи звезд (биноклей), устремленных на героя, – и многое другое.

Важна, однако, не столько многочисленность подобных примеров, сколько то инвариантное значение, которое неизменно сопровождает появление данного лейтмотива в романе. Появление освещенного круга света, выхваченного из тьмы, происходит в моменты драматического схождения контрапунктных линий действия – «скрещения судеб», когда герою (и читателю) внезапно приоткрывается скрытый смысл происходящих событий. Этот смысл мотива ярко раскрывается в описании взаимоотношений Живаго и Лары – взаимоотношений, в которых чувство, знакомое «всем» людям, становится средством постижения «небывалого», запредельного и вечного. Мотив света выступает здесь в преображенном виде: как вспышки страсти, ведущие к «мгновениям» приобщения к трансцендентной истине. Именно в этой сцене Пастернак сравнивает общение Живаго и Лары с *диалогами Платона*, как бы давая и читателю возможность проникнуть в смысл, «запредельный» следующим далее довольно банальным разговорам двух героев:

Их разговоры вполголоса, даже самые пустые, были полны значения, как Платоновы диалоги. <...> Их любовь была велика. Но любят все, не замечая небывалости чувства. Для них же – и в этом была их исключительность – мгновения, когда, подобно веянию вечности, в их обреченное человеческое существование залетало веяние страсти, были минутами откровения и узнавания все нового и нового о себе и жизни (XIII, 10).

Сама диалогическая форма, в которой находит свое выражение метафизика Платона, соответствует контрапунктному принципу строения романа. Так философия Платона, через посредство лейтмотива света, становится одним из факторов, организующих контрапунктную форму «Доктора Живаго».

Еще одной моделью контрапунктного мышления, к которой нас отсылает роман, является современная наука, и прежде всего такие ее проявления, эмблематичные для научной революции начала века, как теория относитель-

ности и другие новейшие концепции теоретической физики (теория волн) и математики (понятие бесконечности) [5]. Однако следует признать, что отсылки к этим явлениям в романе Пастернака носят более спорадический характер и не показывают такого глубокого проникновения в сущность используемой идеи, которое Пастернак обнаруживает в отношении музыки и философии.

Упомянем также, не останавливаясь на этом аспекте подробнее, отсылки к авангардному урбанистическому искусству (живописи и поэзии) и к полифоническим ритмам современного индустриального города, которые также играют известную роль в построении контрапунктной фактуры «Доктора Живаго»:

Беспорядочное перечисление вещей и понятий, с виду несовместимых и поставленных рядом как бы произвольно, у символистов, Блока, Верхарна и Уитмана, совсем не стилистическая прихоть. Это новый строй впечатлений, подмеченный в жизни и списанный с натуры.

Так же, как прогоняют они ряды образов по своим строчкам, плывет сама и гонит мимо нас свои толпы, кареты и экипажи деловая городская улица конца девятнадцатого века, а потом, в начале последующего столетия, вагоны своих городских, электрических и подземных железных дорог.

<...> Живой, живо сложившийся и естественно отвечающий духу нынешнего дня язык – язык урбанизма (XV, ?).

Здесь идея контрапункта (воплощение всего «живого» для Пастернака) и ее излюбленный образ – расходящиеся с разными скоростями, по разным уровням и направлениям поезда – получает обобщение в качестве ритмов современного города и обретает еще одну художественную метамодель: новое художественное мышление и формальные эксперименты авангардного искусства начала века.

Однако наряду с описанными выше «высокими» моделями художественного мышления не менее важную роль в поэтике «Доктора Живаго» играет ориентация на народное искусство. Роман наполнен скрытыми и явными отсылками – от прямых упоминаний до стилистических реминисценций – к самым разнообразным фольклорным жанрам. Обращение Пастернака к фольклору далеко от того идеализирующего и избирательного подхода, который был характерен для литературы XIX века в ее отношении к фольклорной традиции. Мы встречаем в «Докторе Живаго» отсылки к таким древним и хорошо освоенным культурной традицией фольклорным жанрам, как духовный стих и заклинание, историческая и лирическая песня; но наряду с этим роман не чуждается и таких «низких» явлений, интерес к изучению которых пробудился лишь в начале XX столетия, как скабрезная частушка, сентиментальный городской романс или «жестокая» лубочная мелодрама.

Пастернак не только не затушевывает такие свойства фольклорного текста, как стилистическая пестрота, алогичность смысловых переходов, оби-

лие беспорядочных словесных нагромождений и смысловых контаминаций, но подчеркивает высокий позитивный смысл всех этих, на первый взгляд, чисто деструктивных, явлений. «Как замороженный», вслушивается Живаго в «бредовую вязь» этого неочищенного, невыправленного литературной обработкой словесного потока, с равным вниманием вбирая в свой духовный опыт старинные заговоры, обрывки духовных стихов и преданий, «непечатные» частушки или «цветистую болтовню» возницы Вакха, сама личность которого являет живой пример контаминационного хаоса. О том, какое значение имеет этот опыт для духовного мира героя романа, читатель узнает из его рассуждений о природе народной песни:

Русская песня как вода в запруде. Кажется, она остановилась и не движется. А на глубине она безостановочно вытекает из вешняков, и спокойствие ее поверхности обманчиво.

Всеми способами, повторениями, параллелизмами, она задерживает ход постепенно развивающегося содержания. У какого-то предела оно вдруг сразу открывается и разом поражает нас. Сдерживающая себя, властвующая над собой тоскующая сила выражает себя так. Это безумная попытка словами остановить время (XII, 6).

Таким образом, в интерпретации Живаго бесконечные и беспорядочные повторы и наложения, контаминации, совмещения различных источников, характерные для поэтики фольклора, предстают в качестве одной из наиболее действенных моделей духовного преодоления времени. Иными словами, то, что на поверхности, при «плоскостном» рассмотрении легко может быть принято за хаос и деградацию, обретает высший смысл, как только становится понятна «контрапунктная» природа рассматриваемого явления.

Описанные черты фольклорного сознания и поэтики приобретают особенно важное значение для Пастернака в качестве идеальной культурной модели в связи с тем, что данные черты обнаруживают тесную связь с русской народной и книжной христианской традицией, а в конечном счете со всей историей христианства, какой она предстает в романе. Пастернак подчеркивает такие черты христианской традиции, как многосоставность текста Священного Писания, параллельное сосуществование различных канонических и апокрифических версий, – то есть явления, характерные для контрапунктной духовной системы.

Так, Живаго замечает, что в Евангелии образы Нового Завета пронизываются мотивами, восходящими к Ветхому Завету:

В этом частом, почти постоянном совмещении, старина старого, новизна нового и их разница выступают особенно отчетливо (XIII, 17).

Но и сам текст Евангелия подвергается дальнейшим искажениям и контаминациям в рукописной и в особенности народной религиозной традиции. В итоге история христианства (в частности, русского) предстает в романе

в виде культурного *палимпсеста*, в котором различные версии священных текстов наслаиваются друг на друга, но при этом не уничтожают друг друга, а выступают в симультанном полифоническом звучании.

Наиболее драматическим примером этой художественной идеи может служить сцена, в которой Живаго осматривает тела белого офицера и красногвардейца, убитых в одном из сражений гражданской войны. У обоих на груди он обнаруживает медальон с текстом молитвы-заклинания, восходящей к одному и тому же источнику – девяностому псалму; но у первого текст представлен в правильной церковнославянской версии, тогда как у второго он дан в фольклорной версии, искаженной контаминациями и народными этимологиями. В этом эпизоде «скрещение судеб» участников гражданской войны резонирует со скрещением различных контрапунктных линий русской христианской традиции:

Бумажка содержала извлечения из девяностого псалма с теми изменениями и отклонениями, которые вносит народ в молитвы, постепенно удаляющиеся от подлинника от повторения к повторению. Отрывки церковно-славянского текста были переписаны в грамоте по-русски.

В псалме говорится: Живый в помощи Вышнего. В грамотке это стало заглавием заговора: «Живые помощи». Стих псалма: «Не убоишься... от стрелы летящая во дни (днем)» превратился в слова ободрения: «Не бойся стрелы летящей войны». «Яко позна имя мое», – говорит псалом. А грамотка: «Поздно имя мое». «С ним есмь, в скорби, изму его...» стало в грамотке «Скоро в зиму его» (XI, 4).

Творческое видение Пастернака и его героя совершает в отношении христианской традиции такой же акт чудотворного «преображения», как и в отношении народного искусства: какофония палимпсеста неожиданно являет заключенные в ней черты высшей, более сложной гармонии. Канонический текст искажается, «перевирается» в рукописной и устной передаче, превращается в апокриф, чтобы вернуться в сакральную сферу в виде заговора-заклинания, сама «темнота» которого служит источником его мистической силы. То, что казалось лишь порчей и уничтожением под воздействием необратимого хода времени, предстает в виде вневременного вселенского контрапункта; ход истории преобразуется из линейной последовательности в переплетение полифонических линий:

Юрий Андреевич был достаточно образован, чтобы в последних словах ворожен заподозрить начальные места какой-то летописи, Новгородской или Ипатьевской, наслаивающимися искажениями превращенные в апокриф. Их целыми веками коверкали знахари и сказочники, устно передавая из поколения в поколение. Их еще раньше путали и перевирали переписчики.

Отчего же тирания предания так захватила его? Отчего к невразумительному вздору, к бессмыслице небывальицы отнесся он так, точно это были положения реальные? (XII, 7).

Сама фамилия главного героя служит наглядным выражением данного феномена. История имени «Живаго» может с равным основанием пониматься и как результат искажения и забвения первоначального источника, и как полифоническое «скрещение», за которым встает высший, мистический смысл. Имя Живаго восходит к выражению из церковнославянского текста Евангелия: «Сын Бога Живаго» (Матф. 16: 16; Иоанн 5: 69) [6]. Таким образом, в этом имени родительный падеж прилагательного превратился в именительный падеж существительного; слово, служившее атрибутом Христа, стало именем интеллигента начала века с типично «московским» звучанием. Однако переживаемая героем «драма» оказывается, при всем внешнем несходстве, не чем иным, как новым воплощением сакрального сюжета, и этот ее глубинный смысл раскрывается в стихотворениях доктора Живаго; точно так же фамилия Живаго является не только искажением, но и новым воплощением своего сакрального источника: все искажения ведут к возвращению первоначального смысла, в глубинном его понимании.

Если принцип музыкального контрапункта имеет, как мы видели, особенно большое значение для понимания композиционной структуры «Доктора Живаго», то отношение Пастернака к фольклорной и христианской традиции должно быть в первую очередь принято во внимание при оценке особенностей стилистической фактуры романа. Невозможно было бы отрицать неровность стиля романа Пастернака, наличие ничем внешне не оправданных стилистических «срывов», наконец, наличие в отдельных его эпизодах явственных черт лубочной мелодрамы. Однако описанная выше художественная позиция Пастернака заставляет предположить, что это эстетическое «огрубление» имело сознательный и преднамеренный характер.

Герой романа отнюдь не стремится к тому, чтобы поддержать и сохранить за собой роль интеллигента, «творца» – мыслителя и поэта. Живаго сознательно принимает уготованный ему «распорядок действий», ведущий к снижению его внешнего облика и, в конечном счете, к гибели. Но эта картина гибели и забвения, достигающая своего апогея в предпоследней, шестнадцатой части романа, раскрывает свой истинный смысл в качестве вневременного мистического акта искупительной жертвы в последней главе – стихах доктора Живаго.

Подобно своему герою, и сам Пастернак в своем итоговом произведении идет на снижение и «огрубление» своего творческого облика, и эта эстетическая жертва позволяет роману стать актом «общего дела», вобрать в себя все виды духовных «работ», направленных на преодоление смерти, независимо от их эстетического и социального престижа: от литургии до народных заговоров, от полифонической музыки до бытового и художественного языка улицы, от религиозной философии до ритмов современного города. Произведение Пастернака движется поверх барьеров, отказываясь занять какое-либо определенное место, санкционированное эстетическим кодом своей эпохи.

Развивая свою философию преодоления смерти, Веденяпин говорит о «новой идее искусства», которая должна стать ответом на это философское и религиозное откровение:

...он развивал свою давнишнюю мысль об истории, как о второй все-ленной, воздвигаемой человечеством в ответ на явление смерти с помощью явлений времени и памяти. Душою этих книг было по-новому понятое христианство, их прямым следствием – новая идея искусства (III, 2).

«Доктор Живаго» являет собой не что иное, как попытку воплотить данную идею и создать художественный эквивалент мистически-философского «общего дела». Именно потому, что творческие усилия Пастернака направляются не на поиски «новых форм» (которыми была так богата художественная история первой половины XX века), а на открытие принципиально новой *идеи искусства*, его произведение лежит вне привычных представлений о художественной «новизне» и художественном «эксперименте» и способно произвести странное впечатление даже на искушенного в художественных инновациях читателя.

Вместе с тем «Доктор Живаго», при всей уникальности своей формы, оказывается наиболее полным воплощением той эпохи, которая в нем изображена и которая оказала решающее влияние на формирование художественного мира самого Пастернака. Роман Пастернака резонирует одновременно со многими культурными явлениями, которые в совокупности составили уникальную духовную атмосферу данной эпохи; он вбирает в себя все эти явления и в качестве материала, из которого строится его повествовательная ткань, и в качестве структурного принципа организации его эпической формы. С этой точки зрения произведение Пастернака является *исторической эпопеей* в самом полном смысле этого слова: эпопеей не только в содержании, но и в самой художественной фактуре которой отпечатались вся сложность и весь полифонический динамизм изображенного в ней времени. «Доктор Живаго» – это роман эпохи научной, философской и эстетической революции, эпохи религиозных поисков и плюрализации научного и художественного мышления; эпохи разрушения норм, казавшихся до этого незыблемыми и универсальными, и драматического расширения культурных горизонтов; наконец, это роман эпохи социальных катастроф, в которых стихия популизма мощно заявила о своей роли в движении истории и культуры. Его место в развитии современной культуры, в качестве русского эпоса XX столетия, по праву может быть сопоставлено и соизмерено с таким монументом предыдущей эпохи, как «Война и мир» Л. Н. Толстого¹.

¹ В связи с сопоставлением историко-литературной роли «Войны и мира» и «Доктора Живаго» представляется весьма любопытной запись в дневнике Л. Толстого, сделанная писателем в ответ на реакцию современной критики на его роман:

1870. 2 февраля. Я слышу критиков: «Катанье на святках, атака Багратиона, охота, обед, пляска – это хорошо; но его историческая теория, философия – плохо, ни вкуса, ни радости».

Еще в начале 1930-х годов, в поэме «Волны», Пастернак сказал об окончании творческого пути «больших поэтов» словами, предсказывавшими с удивительной точностью те ожидания и опасения, с которыми он сам почти четверть века спустя подходил к завершению своего романа:

Есть в опыте больших поэтов
Черты естественности той,
Что невозможно, не изведав,
Не кончить полной немотой.

В родстве со всем, что есть, увераясь
И знаясь с будущем в быту,
Нельзя не впасть к концу, как весь,
В неслыханную простоту.

Но мы пощажены не будем,
Когда ее не утаим.
Она всего нужнее людям,
Но сложное приятней им [7].

Здесь и сознание исключительной важности последнего откровения, и предчувствие неотвратимого «распорядка действий», и даже идея о том, что последняя трансцендентная истина должна выступить во внешнем обличье «ереси», апокрифа, примитива, в которые «впадает» поэт. Ретроспективно, после всего случившегося с романом и его автором, это поэтическое пророчество, так же, как и те конкретные опасения и предчувствия, которые владели Пастернаком при окончании им своего романа, выглядит вполне понятным с точки зрения тех драматических событий, наступление которых поэт мог предвидеть. Однако анализ как особенностей самого романа, так и его последующей литературной судьбы позволяет предположить, что та жертва, на которую Пастернак шел, «не утаив» свое произведение, имела для него не только конкретно житейский, но и более общий и более важный смысл. Подводя итог эпохе, в которую сформировалась и прошла вся творческая жизнь его автора, «Доктор Живаго» перерос эту эпоху, вышел из ее рамок – и в этом смысле оказался «несвоевременным явлением» не только в официальной советской литературе, но и в системе кодов постреалистической прозы. Оценка

Один повар готовил обед. Нечистоты, кости, кровь он бросал и выливал на двор. Собаки стояли у двери кухни и бросались на то, что бросал повар. Когда он убил курицу, телянку и выбросил кровь и кишки, когда он бросил кости, собаки были довольны и говорили: он хорошо готовил обед. Он хороший повар. Но когда повар стал чистить яйца, каштаны, артишоки и выбрасывать скорлупу на двор, собаки бросились, понюхали и отвернули носы и сказали: прежде он хорошо готовил обед, а теперь испортился, он дурной повар. Но повар продолжал готовить обед, и обед съели те, для которых он был приготовлен. (Цит. по изд.: *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений : в 20 т. Т. 19. М., 1965. С. 272).

того места, которое роману Пастернака предстоит занять в истории русской литературы, в значительной степени принадлежит будущему.

Примечания

1. Ср. Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. Paris, 1982. С. 30–54; Грешишкин С., Лавров А. В. Андрей Белый и Н. Ф. Федоров // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века (Блоковский Сборник III). Тарту, 1979. С. 147–164.
2. Цитируется по изданию: Федоров Н. Ф. Сочинения. М., 1982. С. 194.
3. См. в особенности глубокий анализ данной проблемы и ее более дальних литературных источников в работе: Terras V. Boris Pasternak and Romantic Aesthetics // Papers on Language and Literature, vol. 3 (1963), No. 1. С. 42–56.
4. Интересно исследование роли «биологической» метафоры в пастернаковской концепции истории, данное в работе: Mossman E. Metaphors of History in War and Peace and Doctor Zhivago // Literature and History. Stanford, 1986.
5. Ср. Mossman E. Op. cit.
6. Ср. аналогичное сопоставление в работе: Livingstone A. Allegory and Christianity in Doctor Zhivago // Melbourne Slavonic Studies, vol. 1 (1967). С. 24–33.
7. Цит. по изд.: Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965 (Библиотека поэта. Большая серия). С. 351.



М. А. Литовская
г. Екатеринбург

ПЕРЕЧЕНЬ ПРЕДМЕТОВ КАК ФОРМА ОРГАНИЗАЦИИ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ*

Изображая и осмысливая собственную жизнь, опираясь при этом на воспоминания, мало кто из авторов автобиографической прозы избегает описания предметной среды, в которой существует главный герой. Мы рассмотрим лишь один достаточно частный случай подобного воссоздания, когда автобиографическое повествование выстроено как своеобразный перечень предметов или явлений. В этом случае биография героя излагается фрагментарно, через подчеркнутые дискретные «случаи», каждый из которых «привязан» к тому или иному предмету или явлению. Рассказ о жизни движется рывками от одной точки – предмета или явления – к другой. Реально существующее или – чаще – воображаемое оглавление подобной книги представляет собой по сути своеобразное перечисление предметов, игр,

* Исследование подготовлено в рамках интеграционного проекта УрО – СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы» в системе интертекстуальных и контекстуальных связей (национальный и региональный аспекты)».

значимых людей детства¹. Поскольку это перечисление не исчерпывается только наименованием-перечнем, но неизменно предполагает некий более или менее развернутый комментарий к вынесенному в название предмету, то структурно книга представляет своего рода каталог, то есть более или менее однотипно откомментированный перечень.

Поскольку подобная форма не является тривиальной для автобиографического повествования в отечественной литературе, она становится предметом рефлексии авторов, вводящих в свои тексты мотивировки, приводящие к созданию подобных «каталогов». Мы рассмотрим два подобным образом организованных автобиографических повествования – «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона» В. Катаева и «Близкое ретро, или Комментарии к общеизвестному» А. Битова, в каждом из которых основной акцент сделаем на анализе отрефлектированного в тексте автобиографического замысла, породившего определенный способ оперирования предметами и организации книги.

Сразу надо оговорить, что анализируемые тексты задумывались и создавались на рубеже 1960–1970-х годов, когда в отечественной литературе был велик интерес к культуре раннего XX века, и принципиальная для этой культуры идея эмоциональной приверженности к бытовой вещи, когда предмет воспринимается как продолжение человека, оказала мощное воздействие на подход к воссозданию предметного мира. Для литературы конца 1960-х характерны также видение повседневности как проблемы, стремление к анализу практик частного существования человека, ориентация на расшатывание жесткой и однозначной интерпретации и оценки человеческой жизни. В этом контексте вещь перестает восприниматься преимущественно как утилитарная или материальная ценность, приверженность к которой либо обусловлена бытовой необходимостью, либо является показателем зараженности ее владельца «вещизмом», еще недавно в эпоху «оттепели» однозначно интерпретировавшимся как серьезный социальный недуг.

В анализируемых нами книгах предмет, вещь выступают в принципиально ином качестве, поскольку на первый план выходит прибавочное символическое значение предмета, непосредственным образом связанное с осознанием ценности повествователем собственного опыта, своих частных воспоминаний. Обозначившаяся в отечественной литературе с конца 1950-х годов эпоха воспоминаний как раз отличалась стремлением вписать частную биографию в историю страны. Подобная задача требовала поиска адекватной формы, которая могла бы, соответствующим образом структурировав воспоминания, передать пафос значимости частного и неотъемлемость его участия в конкретно-историческом.

¹ См., например, названия глав в повести Бориса Минаева «Детство Левы»: «Политическая карта мира», «Зубная боль», «Плюшевая война», «Живая рыба», «Стакан воды», «Дерево», «Асфальт», «Зеленая стена», «Желтый дом с библиотекой», «Футбол» и т. п.

«Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона» (1969–1972) В. Катаева построена в форме фрагментарных воспоминаний, где названиями отдельных предметов («Пенсне», «Золоченый орех», «Бибабо и бильбоке» и т. п.), чередующихся с такими явлениями, как, например, французская борьба или тетины поклонники, называются главки. Заголовки – названия предметов или явлений – графически отделены от остального текста только двойными пробелами и начинают восприниматься в своем титульном качестве лишь по прошествии некоторого времени чтения. Таким образом, каждый фрагмент воспоминания выделен, но все вместе они создают ощущение плавного, хотя и хронологически невыдержанного течения рассказа о прошлом, прерываемого лишь для рефлексии о времени, памяти, процессе написания книги или для обозначения очередной кристаллизующей точки, от которой начинает разрастаться следующий фрагмент воспоминания.

На первый взгляд – и эту интерпретацию подсказывает сам автор, – подобное построение книги связано со спецификой ее адресата. «Разбитая жизнь» – написанные для маленькой внучки рассказы о начале XX века, «о том баснословно отдаленном времени»¹ (10, 284), когда «маленьких мальчиков было принято одевать, как девочек» (8, 16). Эта примета сразу же делает далекую пору странной и немного нелепой, как всякий ушедший в прошлое предрассудок. Повествователь выступает для современного ребенка путеводителем по давно ушедшему миру и, приноравливаясь к уровню понимания девочки из шестидесятых годов, опирается на известные ей реалии: игрушки, хозяйственные предметы и т. п.² Воспоминания разбиты на маленькие главки, как будто предназначенные для детского чтения. Предмет воспоминания выносится в заглавие главки, а рассказ о чем-то, связанном с ним, становится ее содержанием.

Но неочевидная форма существования глав, название первой – «... Сквозь сон», наконец, тот факт, что объяснения, связанные с адресатом, в главе «Письмо внучке» появляются лишь через полтора десятка страниц, указывают на то, что подобная организация текста имеет более глубокое объяснение. Расположение воспоминаний «без порядка, а как придется, как вспомнится» (8, 16), соответствует катаевской концепции памяти. Практически во всех книгах своей «новой прозы»³ В. Катаев обращается к образу памяти – мол-

¹ В дальнейшем текст В. Катаева цитируется с указанием в скобках номера тома и страницы по: Катаев В. Собр. соч. : в 10 т. М., 1984–1986.

² Во многих автобиографических текстах подчеркивается, что проникшие когда-то в детский мир вещи наиболее прочно остаются в сознании, поскольку именно ребенок оказывается чрезвычайно близок к миру материальных предметов: они удивляют, восхищают, кажутся своеобразными знаками устойчивости мира. Эти предметы относятся в основном к домашнему обиходу (мебель, одежда, повседневная утварь), школьной жизни, улице.

³ Принципиальной особенностью «новой прозы» В. Катаева является то, что отдельные входящие в нее тексты существуют в то же время как воображаемый единый текст, связанный общностью сознания повествователя. Ранее данные объяснения своей манере письма В. Катаев не считает необходимым повторять в последующих

нии, вспышки во тьме ушедшего времени. «Мучительная прерывистость» «прорвы» времени фиксируется как серия «вспышек» памяти, каждая из которых выносит на обозрение тот или иной предмет или явление прошлого.

В свою очередь, момент, обычно связанный с запечатленным в сознании предметом, оказывается своеобразной точкой, от которой развивается воспоминание: «момент» разрастается в «случай». Так, в главе «Пенсне» описание «папиного пенсне» «со стальной дужкой, пробковыми прокладочками в тех местах, где оно защищало переносицу, и черным шнурком, пристегивавшимся к верхней пуговице жилета» (8, 12), переходит в рассказ о связанном с ним жесте («вижу, как папа надевал и снимал пенсне, беря его за металлическую петельку и отставляя в сторону, а то и просто отбрасывал легким движением пальцев, причем оно повисало на шнурке и некоторое время, поблескивая овальными стеклами, качалось, как маятник, и тогда я видел по сторонам папиной переносицы коралловые вдавлики, делавшие его бородастое лицо особенно милым и обезоруживающе растерянным» (8, 13), а затем в описание собственно случая из далекого детства повествователя, когда курсистки и студенты на пароходе приняли его за сына Чехова из-за сходства отца в пенсне со знаменитым писателем, и вывод, значимость которого будет постепенно проявляться по мере чтения «Разбитой жизни»: «Все же у меня остался неприятный осадок, что мой папа не Чехов» (8, 15).

В иных случаях предметный ряд возникает в связи с наименованием какого-то ушедшего явления. Так, французская борьба порождает первое воспоминание: «толстый ковер, без единой складки, разостланный на опилках, – магический квадрат, бубновый туз, вписанный в красный бархатный круг циркового беленого барьера с двумя зверьями, уже откиннутыми в разные стороны перед небольшим, плотно задернутым занавесом, из-за которого должны были выйти борцы» (8, 19). Дальнейшее описание борцовских поединков и самого феномена популярной в России начала века забавы сопровождается подробными предметными деталями, собственно и создающими у читателя ощущение присутствия, когда через предметный мир воссоздается давно ушедшее, невозвратное, прошлое.

Но это прошлое происходило на глазах у повествователя, он принимал в нем участие, на его глазах бибабо вытеснило бильбоке, появились и исчезли скеттинг-ринги, клеенчатые книгоноски стали называться ранцами или портфелями. Он является носителем уникальной информации, комментатором слов, обозначающих вышедшие из употребления предметы, возможно, единственным человеком, который вообще помнит эти слова и способ использования этих предметов. Вещи умирают, потому что материальный предмет как всякая воплощенная вещественность подвержен воздействию «прорвы времени» – старению и распаду. Одни предметы заменяются дру-

повестях, поэтому образ памяти-молнии возникает в «Кубике» (1969), а практический результат работы ее представлен в «Разбитой жизни...» (1972). Подробнее об этом образе см.: Литовская М. «Феникс поет перед солнцем»: Феномен Валентина Катаева. М., 1999. С. 319–324.

гими, более совершенными с утилитарной точки зрения, названия других остаются в языке, у третьих даже названия уже нуждаются в пояснениях.

Но «мертвое» оживает, когда происходит контекстуализация слова, наименование предмета соединяется с рассказом о переживании, случае, связанном с этим предметом. Повествователь благодаря своему жизненному опыту, приобретающему в данном контексте особую ценность, выступает в роли реаниматора. Инструмент оживления мертвого он, по его собственным словам, получил в детстве от своей рано умершей матери. Для В. Катаева, буквально одержимого в 1970-е годы идеей поисков закономерностей своей судьбы, используемый им в повести прием (называние предмета – рассказ о нем, затем называние следующего – и следующий рассказ...) биографически обуславливается. В главке «Тетрадь с картинками» как об одной из главных потерь жизни говорится об утрате старенькой тетради, в которую мать наклеивала для своего двухлетнего сына картинки, поскольку выбранный чуткой матерью способ ознакомления сына с миром предопределил его дальнейшую манеру письма. Изображения кошки и ангела, трубочиста и веера «поражали меня своей красотой, законченностью, рельефностью. Но в то же время их неподвижность и немота пугали меня, отталкивали. <...> Чего-то не хватало. Мама внимательными глазами посмотрела на меня и поняла, чего мне не хватает. Она принесла папину чернильницу, деревянную ручку со стальным калено-синим пером марки “касадо” и под каждой картинкой стала прилежно писать своим мелким женским почерком объяснения картинок» (8, 350), «неторопливо и нежно сообщая их мне на ушко» (8, 350–351). Соединение картинки и рассказа позволило ребенку ощутить гармонию «изобразительного с повествовательным, без чего не может существовать подлинное искусство» (8, 352).

Вторая проблема, обсуждаемая повествователем более опосредованно, связана с отбором «предметов» для изображения в повести, порядком их расположения. В. Катаев не объясняет прямо, почему он выбирает тот или иной ряд предметов и располагает их в определенной последовательности, воспоминание происходит как бы спонтанно, беспорядочно. Предметы прошлого, запечатлеваясь в сознании в какой-то «неподвижный момент времени», накапливаются там в огромном количестве и беспорядке. Для обозначения этого «склада» в повесть вводится образ еще одного предмета – папиного комода. В нем хранятся скромные драгоценности, общепонятные семейные реликвии, а «рядом с этими прелестными, отжившими свою жизнь предметами... вещи грубые, неинтересные, вроде большой стеклянной кружки Эйсмарха с гуттаперчевой потрескавшейся кишкой... или старые синие очки с синими стеклами» (8, 467–468). Мальчик-герой упорно простукивает папин комод, выдвигает его ящики в надежде найти там спрятанное сокровище, семейную реликвию, его разочаровывает банальность находок. Так и в процессе воспоминания или припоминания (они отличаются степенью усилия и сознательности) память-комод открывает все новые и новые ящики, но чем большее количество «моментов времени» приоткрывается, тем более оче-

видной становится их количественная неисчерпаемость и качественная равноценность. «Поиск сокровищ» затягивается и, на первый взгляд, утрачивает смысл. Неясно, специально ли писатель добивался эффекта центробежности книги или это получилось непреднамеренно, но ему удалось передать процесс бесконечного почти до изнурения воспоминания/припоминания. При этом вызывание в памяти все новых и новых предметов и связанных с ними случаев прошлого, их приближение, пристальное изображение «не открыло тайны вещества, материи, на что я так надеялся. Оказалось, что стократное увеличение ничего не дает» (8, 334). Тогда и обнаруживается самоценность процесса припоминания, понимание того, что все хранящееся в памяти – единственная реальная драгоценность человека, то, чем он действительно обладает. Время отнимает, разбивает, стирает прошлое, но человек упорно сопротивляется. Раз и навсегда поняв, что «память уничтожает время», он пытается, возвращая к жизни ушедшие слова и предметы, по крупицам реконструировать свою персональную книгу бытия.

Воссоздание перечня вещей с рассказом о них становится в повести В. Катаева формальным способом «укрощения» времени. Вырванные из контекста повседневности, фрагменты перечня символически обозначают «осколки» «разбитой жизни» человеческой памяти. Но совокупность предметов-«осколков», извлеченных из «памяти-комода», и составляет «тяжелую разноцветную доску жизни» (8, 285), создает силовые линии, через которые приоткрывается судьба. Кажущаяся спонтанность воспоминания иллюзорна, организация перечисления предметов детства логически обусловлена существованием в сознании повествователя некоего общего, пусть смутного наброска картины. Естественно желание автора автобиографической прозы обнаружить в собственной жизни некую цельность, что неизбежно приводит к целеустремленному моделированию определенного образа собственного детства [1]. Предметный мир, изображенный как часть конкретной судьбы, обнаруживает свою характерологичность. Вещи, окружающие героя, «играют его», заставляя проявляться через отношение к ним, специфическую группировку их в тексте, построенном в форме воспоминаний.

Каждая, самая убогая и приземленная вещь способна разбудить воображение, одухотворяясь своей принадлежностью к давно ушедшим временам и к личной истории. Мир катаевского детства материально почти беден, но это не мешает ребенку постепенно становиться обладателем все большего числа богатств духовных (именно эти богатства поименно и поочередно выносятся в названия глав): от игрушечных – дорогой и дешевой – лошадок и золотого ореха до писания стихов. Катаев воспроизводит универсальную историю мальчика-разночинца, небогатого материально (не случайно одна из главок называется «Дорогие игрушки»), но чуткого, полного готовности завоевать все богатства мира своей энергией, предприимчивостью и способностями [2]. При центробежном повествовании рассказ о себе – разночинец – глубоко запрятан в изображение разнообразия форм материального мира и человеческих отношений. Таким образом, предметы маркируют не только «баснос-

ловно далекую эпоху» в целом, но и уникальный опыт детства автобиографического героя как части индивидуальной судьбы.

Для В. Катаева важна передача фактурности предметного мира: можно сказать, что он передает тот тип воспоминания, когда «акт схватывания вещи сознанием такой, какова она есть, не предполагает раздвоения на вещь и смысл, никакой трансценденции, и потому всегда прост, ясен, очевиден» [3]. Временная дистанция между моментами непосредственного взаимодействия с вещью и воспоминанием о вещи придает дополнительное значение именно всей совокупности воспомненных и описанных предметов. Мир материален и духовен одновременно, окруженный вещами человек большую часть времени жизни существует с воспоминаниями об иных вещах и связанных с ними отношениях, вещи умирают, обозначающие их слова оказываются хранителями скрытых в них смыслов. Ю. Щеглов справедливо замечает, что «Разбитая жизнь» – «целая энциклопедия воспоминаний о вещах» [4], где передается ностальгически-ироническое отношение к ушедшим вещам: они – твое собственное прошлое, хрупкая часть повседневного уклада, не умеющие, подобно человеку, приспосабливаться к меняющимся временам, а способные только стариться и исчезать.

Входящие в состав романа А. Битова «Пушкинский дом» (1971–1978), первоначально опубликованные под названием «Близкое ретро, или Комментарий к общеизвестному» (Новый мир. 1989. № 4), «Комментарии» в строгом смысле слова каталогом предметов не являются, хотя в перечне откомментированного предметы занимают немалое место. Раскидайчик, широченные чесучовые брюки отца, буржуйка, машина «Волга», бритва «жиллетт», специальный клей БФ-2 разместились среди популярных в прошлом песен и фильмов, значимых когда-то имен и дат, того, что именуется более общим понятием «реалия» и нуждается в пояснениях. Свойственная роману в целом игра с жанром проникает и в комментарии. Отрефлексированные попытки «протянуть диалог автора и героя» через создание написанных от лица Левы Одоевцева комментариев к роману, сделанных якобы в 1999 году, где избобличались бы неточности автора, поясняют специфику комментария: «Автор не заметил, как увлекся совсем иным комментарием, построенным по принципу, диаметрально неакадемическому... Он стал комментировать не специальные вещи, а общеизвестные. <...> Автора вдруг осенило, что в последующее небытие канут как раз общеизвестные вещи, о которых современный писатель не считал необходимым распространяться: цены, чемпионы, популярные песни... И с этой точки зрения в комментарии 1999 года Льву Николаевичу как раз логично было бы рассказать именно о них» [5].

Попытка откомментировать то, что в момент написания в комментариях не нуждается, объясняется нуждами перевода (лингвострановедческий комментарий) и одновременно необходимостью защитить настоящее от будущего, то есть от исчезновения: «Предметы эти могут уже сейчас показаться совершенно неведомыми иноязычному читателю. С национальной точки зрения восприятие в переводе есть уже восприятие в будущем времени» (363).

Поскольку в иронически сниженном повествовании о переживаниях главного героя нет места патетике, и сознание повествователя заведомо характеризуется как «апатетическое», рассуждения о быстро текущем времени, о неизбежности разнохарактерных утрат в ходе «бега времени» оказываются в романе едва ли не единственными открыто и однозначно эмоционально окрашенными. «Сегодня интересно и то, как стремительно устаревает (и в чем...) текст, именно нацеленный в будущее. Как проваливается все! Близкое ретро, ближайшее... а вот уже и вчерашнее, даже вот сегодняшнее. Время выскальзывает, как мыло... Ошибка лезет на ошибку. Неточность на неправду. Не только развитие моды – судорожная попытка хоть что-то удержать в памяти на опыте недавнего, вчерашнего забвения» (363). Забвение опасно перекосами, в том числе и оценочными, когда людей, «безответно затерянных в Истории», призывают отвечать по критериям иного дня. Скорое забвение когда-то необходимых и очевидных предметов служит в данном контексте своеобразным аналогом быстрой смены кажущихся необходимыми и общеобязательными истин: то, что казалось неотменяемым еще вчера, сегодня воспринимается в лучшем случае как анахронизм, а в худшем как преступление норм человечности. Но стремление сохранить настоящее для будущего – тоже своего рода лукавство повествователя, поскольку предметы, которые оказались откомментированными, относятся все же к прошлому, являются экзотикой для 1970-х годов, но составляют важнейшую часть духовного опыта главного героя и его ровесника – повествователя, рожденных в 1937 году.

Комментарий, предложенный А. Битовым, многосоставен. Он включает описание забытого предмета: «раскидайчик <...> представляет собой мячик из бумаги, набитый опилками, стянутый меридианами ниток, на длинной тонкой резинке; брошенный, он возвращается назад, к владельцу» [6]. В необходимых случаях – пояснение его, предмета, названия: «буржуйка <...> и печка и слово возникли во время топливного (и прочего) голода в 1918 году. Топили мебелью и книгами – отсюда и деклассированность нового слова. Уцелевшими буржуйками спасались во время второй мировой войны, так продлилась жизнь этого лихого слова» [7]. Предмет в повествовании может помещаться в бытовой контекст времени, когда он использовался, тем самым определяется его утилитарное предназначение. Наконец, оговаривается его, предмета, эмоциональное наполнение для повествователя, предопределяющее его включенность в предложенный читателю ограниченный список. Так, в комментарии «бритва “жиллетт”» после описания станка и его истории следуют автобиографические признания: «впервые побрился я именно его (отца. – М. Л.) бритвой. Когда я узнал, что мой будущий тесть тоже всю жизнь бреется “жиллеттом”, невеста стала мне как бы еще роднее. Этот ритуал развинчивания, установки лезвия (“визитная карточка марсианина”, по определению Мандельштама), затем протирания и продувания трубочек делал меня мужчиной. А теперь... И качество щеки не сравнить, и обрядности никакой» [8].

В «Комментариях» А. Битова важной оказывается общность опыта, связанного с «общим» бытом, для конкретного поколения. Через описание

предметного ряда создается своеобразная «реальная» параллель к опыту вымышленного героя Левы Одоевцева – ровесника повествователя. Роман посвящен вымышленному герою, комментарий автобиографичен, основан на опыте повествователя. Незыблемые моральные ценности классической отечественной словесности – Пушкинского дома – помещаются в окружение бытовых реалий иного времени, что задает не осознаваемый героем, но являющийся предметом рефлексии повествователя внутренний конфликт между должным и сущим. Одновременно отдельно выделенный список нуждающихся в комментировании предметов призван обеспечить механизм вхождения читателя в своеобразную фикциональную реальность «странного» романа. В частности, автобиографичность комментариев, очевидно, должна обратить внимание на автопсихологизм главного вымышленного героя.

Выделенные в качестве заголовочных предметы, описанные в анализируемых автобиографических текстах, переживают ряд изменений. Подчеркивается, что каждый из них, оставаясь самим собой, меняет статус¹. Вначале предмет был частью материальной среды и в таком качестве попал в сознание повествователя. Потом он приобретает дополнительное символическое значение, превращаясь из более или менее банального в сувенир – предмет для памяти, своеобразный субститут события. Затем становится поводом для сплочения, например, семьи или поколения, после чего превращается в своеобразный экспонат, становится предметом публичной демонстрации, принадлежащим иной культуре. Организованный в форме каталога текст можно рассматривать как своеобразный вербальный аналог музея материальной культуры, тем более что воссоздаваемый в подобных произведениях мир (это задается установкой на автобиографизм) не является полностью вымышленным, но находится на границе с документальным. Этот вербальный музей при всей кажущейся необязательности экспонатов представляет взгляды своего создателя на устройство мира, его прошлое, настоящее, воплощенные в рассмотренном нами случае через перечень вещей, «опредмечивающих» автобиографию². Память и время в перечисляемых предметах,

¹ Явление смены статуса (ресоциализации) является необходимой частью существования материальных предметов во времени, но этапы этой смены могут существенно отличаться. См. об этом: *Трубина Е. Г.* Современный музей – оплот духовности или объект потребления? // От частной коллекции – к государственному музею: доклады и тезисы региональной научно-практической конференции. Екатеринбург, 2002. С. 175–184; *Fischer P.* Making & Effacing Art. Modern American Art in a Culture of Museums. Cambridge, 1991.

² Так, например, в построенной по тому же принципу книге Д. Гранина «Керогаз и все другие. Ленинградский каталог» из повествования подчеркнуто исключаются, как общественно незначимые, следовательно, для музея непригодные, воспоминания, связанные с этапами собственного становления, тем самым автобиография как бы расщепляется на части, из нее выделяется «объективный» компонент – предметная среда детства, общая для всего поколения детей 1930-х годов. Но объявленный принцип в этой книге, как и во многих других, подчеркнуто не выдерживается до конца. Причин этому несколько: в расширяющемся детском мире предметы как таковые начинают занимать все меньше места, заменяясь отношениями, разговорами и т. п.

с одной стороны, овеществлены, а с другой – подчеркнуто дистанцированы от современности и омертвлены. При этом автор-повествователь выступает как владелец предметов, хранитель, эксперт, создатель экспозиции и экскурсовод.

Перебирание старых предметов, важное, помимо всего прочего, для самоидентификации автора, рассчитано как бы на две аудитории. Первая – сверстников, для которых эти воспоминания открывают дорогу в прошлое и одновременно служат их консолидации как представителей определенного сообщества. Вторая – потомков, для которых воспоминания имеют, с одной стороны, комментаторскую, познавательную функцию; с другой – задают общий ценностный вектор внимательного, сочувственного отношения к прошлому¹. Попытка создания «музея», главными экспонатами в котором оказываются предметы детства, неизбежно приводит к тому, что аудитории объединяются, мертвые, вырванные из контекста своего времени экспонаты начинают «оживляться» с помощью экскурсовода, рассказом запускающего дополнительные ресурсы их ценности.

С одной стороны, повествователь постоянно поддерживает временную дистанцию между временем рассказа и временем функционирования предмета (своеобразная экзотизация предмета), контекстуализируя его историческими нарративами, с другой – эмоционально переживает включенность предмета в свою собственную жизнь, с третьей – описывает механизм функционирования предметного ряда как инструмента общей памяти, где автор и читатель проживают духовно значимые моменты прошлого. Во всех случаях создание катаевских каталогов подчинено нескольким задачам: сформировать у читателя ощущение предметной среды описываемой эпохи с особым акцентом на экзотическом для времени создания текста и потенциального читателя перечне; обратить внимание на утраченное в материальном мире навсегда, но до поры до времени сохраненное в памяти; отразить подвижную связь между относительно недолговечной жизнью предметов и их названиями, особенно выделяя случаи утраты или замены слов, представить совокупность предметов хранилищем индивидуальной и коллективной памяти. Впрочем, сухое «каталожное» описание – и это тоже входит в «проект экспозиции» – неизбежно рухнет под напором лирического повество-

¹ Ностальгическое значение «перечней» предметов активно использовалось в собственном мемуарной и художественной литературе русской эмиграции. Будучи «не в изгнании, но в послании», писатели считают своим долгом запечатлеть и ушедший предметный мир, тогда как их советские соотечественники основной акцент делают на изображении меняющейся предметной сферы. Предметом постоянной рефлексии было то, что повседневность, в которой эти вещи занимали свое естественное место, утрачена, а отдельные вырванные из контекста «предметы-эмигранты» приобретают дополнительное значение «связующих звеньев» с утраченным, «поводов» для ностальгии. Характерно, что в третьей «волне» эмиграции подобные «позитивные» перечни связаны с освоением новой действительности («Американа» А. Гениса), тогда как предметы из советского прошлого, даже являясь сюжетобразующими («Чемодан» С. Довлатова), неизменно являются предметом иронии.

вания: не случайно подавляющее большинство потенциальных в прямом смысле слова натюрмортов становятся сувенирами, то есть знаками памяти, через лиризацию повествования, превращение текста в так называемую лирическую прозу.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. О ресурсах мифологизации в воспоминаниях см., например: *Мещеркина Е.* Повседневность в биографии и устной истории // *Объять обыкновенное. Повседневность как текст по-русски и по-американски.* М., 2004. С. 145–162.
2. Подробнее об этом см. в нашей статье «Миф о детстве в творчестве В. Набокова и В. Катаева» в: *Slavica Gandensia.* 2000. 27. Р. 131–146.
3. *Кнаббе Г.* Образ бытовой вещи как источник исторического познания // *Вещи в искусстве.* М., 1986. С. 276.
4. *Щеглов Ю. К.* О романах И. Ильфа и Е. Петрова // *Ильф И., Петров Е.* Двенадцать стульев. Щеглов Ю. К. Комментарии. М., 1995. С. 28.
5. *Битов А.* Пушкинский дом. М., 2000. С. 363.
6. Там же. С. 364.
7. *Битов А.* Близкое ретро, или Комментарий к общеизвестному // *Новый мир.* 1989. № 4. С. 141.
8. Там же. С. 140.



Т. Н. Маркова
г. Челябинск

ПАРАДОКСЫ СТИЛЯ ЛЮДМИЛЫ ПЕТРУШЕВСКОЙ

С первых публикаций 1980-х годов рассказы и повести Л. Петрушевской оценивались критикой, как правило, в русле «натурализма», «жесткого реализма» и даже «чернухи», что объясняется непониманием направления и характера ее преобразовательных устремлений. Идя навстречу стихии устного слова, она творит, по выражению Р. Тименчика, целый «лингвистический континент» [1] – со своим словарем, синтаксисом, тропами, выявляя тем самым свой, «петрушевский», стиль, стиль максимальной свободы – речевой, в первую очередь, – свободы, обретающей форму парадокса. Ее стилизованная форма несет в себе бесстрашно свободное отношение к реальности, будничной и неприглядной, «корявой, как повседневная речь» (О. Лебедушкина).

Совмещение контрастирующих речевых стилей (книжного и разговорно-просторечного, жаргонного и литературного, экспрессивного и канцелярского, риторического и абсурдистского) демонстрирует парадоксаль-

ный характер индивидуального стиля Петрушевской. Именно парадоксом как максимально свободной формой мысли она творит картину мира (резко оксюморонную, с подчеркнутым совмещением несовместимого), который предстает в своей кричащей и драматической «лоскутности» и отчужденности его составляющих. Эта картина возникает именно благодаря точно выстроенной эстетике речевой формы, которая дышит неявным (скрытым и неоднозначным) пафосом сегодняшнего общения автора с реальностью – свободного, внеиерархического. Языковая эклектика (подчеркнем эту мысль) в такой системе координат – совершенно закономерное явление («где начинается эклектика, там зарождается свобода», как верно замечает Б. Парамонов). Свобода эта проявляется в резких переходах от речевого «низа» к речевому «верху», что позволяет увидеть в слове Петрушевской не только «некрасивую» пестроту мира, но и прячущийся в этой пестроте его идеальный план. Несмотря на густую вещественность, перенасыщенность деталями быта, проза Петрушевской полна воздуха и пространства, более того, в ней всегда присутствует космос, некий огромный «мир вообще», в который как бы впаян «малый» мир текста:

До этого Вера жила как все студентки, аборт, танцы, любви каждую зиму, к весне пустота и ожидание, летом случайные знакомые, а Андрей был с самого первого курса путеводной недостижимой звездой, это для него все и было, доказать ему, что у нее все в порядке, все есть, парни, танцы, все как у всех; доказала, вышла замуж за Андрея на последнем издыхании, перед госэкзаменом, и пришлось ехать вслед за ним в деревню, если не деревня, Андрей бы марш-марш и пошел бы в армию служить, и его, как подозрительного немца с фамилией на “бург”, живо бы послали в горячую точку как пушечное мясо, идти впереди дембелей с неосвоенным оружием в руках [2].

Неудержимая россыпь житейского и языкового сора артистически выстраивается художником, в результате чего возникает искуснейшая речевая ткань, когда штампы, «груды речевого шлака» (А. Смелянский), приводятся в столкновение друг с другом, когда «терриконы отработанного трепача» (М. Туровская) идут в отходы, чтобы заставить лексику быть смыслоразличительным и индивидуализирующим фактором. Слог Петрушевской характеризуется стилистическими диссонансами, эпатирующими нарушениями литературного этикета. Ее повествование вбирает в себя и просторечие, и жаргон, и канцеляризмы, и экспрессионализмы, и собственно книжную лексику, образуя лексический коллаж.

Восприятие и осознание мира, убеждена писательница, происходит в речевых формах, они диктуют свои законы, свою инерцию. Все называется словом и только будучи названным приобретает очертания и статус. Внимание к семантике отдельного слова или словосочетания намеренно подчеркивается, даже графически выделяется в тексте: *Что называется «глумление»... Для таких случаев существует слово «опущенный»... Это называлось в те*

времена «не давать проходу»... Это не было то, что называют «он за ней бегают». Это было что-то другое и т. п.

Для Петрушевской характерно непрерывное выстраивание «чего-то другого» – индивидуальных речевых образов, с их необычным, нередко оксюморонным по их лексическому значению сочетанием слов: *свое осиное гнездо, к своей чужой жене, казенная жена, холостое состояние, безрезультатно погиб, бездарь кандидат наук, поряточный проходимец, молодая ровесница Оля, хромой на голову муж* и т. п.

Подобно тому, как за словесной небрежностью стоит постоянное стремление автора осмыслить сущность бытия через житейские подробности несовершенного и непостоянного мироустройства, – за нарочитым нарушением всех языковых норм стоит потребность автора освоить язык в его противоречиях. Об этом (в свойственной ей парадоксальной манере) говорит писательница в одном из интервью: «О, наш великий и могучий, правдивый и свободный разговорный, он мелет что попало, но никогда он не лжет. И никогда он, этот язык не грязен» [3]. Впечатление неряшливости слова, выстраиваемого Петрушевской, конечно же, обманчиво. За создаваемой ею нонселекцией стоит филигранная работа со словом, с отбором слова. Покажем это на примере анализа рассказа «По дороге бога Эроса».

Уже первое сложное предложение, открывающее этот текст, позволяет выстроить семантический контрапункт всего повествования:

Маленькая пухлая немолодая женщина, обремененная заботами, ушедшая в свое тело как в раковину, именно ушедшая решительно и самостоятельно и очень рано, как только ее дочери начали выходить замуж, – так вот, рано располневшая немолодая женщина однажды вечером долго не уходила с работы, а когда ушла, то двинулась не по привычному маршруту, а по дороге бога Эроса, на первый случай по дороге к своей сослуживице, женщине тоже не особенно молодой, но яростно сопротивляющейся возрасту, – или она была таковой по природе, вечно юной, как она выражалась, «у меня греческая щитовидка» и все [4].

Воспроизведем семантические цепочки, разворачивающиеся в тексте рассказа. Первая из них метафорически раздвигает семантическое поле корня «бремя»: обремененная заботами – как только младшая дочь забеременела, она тоже как бы забеременела ожиданием – носила в своей душе маленького, но крепкого ангела-хранителя – освободилась, расцвела, ее ангел-хранитель вознесся сквозь толщу плоти, уже готовый к старости – дело разрешилось (ср.: разрешиться от бремени) на том, что спустя два месяца ее гость пропал.

Вторая семантическая цепочка выстраивается, начинаясь в словосочетании «ушедшая в свое тело как в раковину»: ушла в себя – спряталась в свое пухлое маленькое тело, спрятала глаза, спрятала душу – все это быстро спрятала, быстро обросла бременной плотью – засунула свое бременное толстое тельце в какой-то угол и там затихла – уйдя в свою личину тол-

стенкой тихой бабушки – села и расплылась, растаяла, как бы не существовала уже.

От того же корня («ушла») ведет начало и другая – метафорическая – цепочка: *а когда ушла, то двинулась – поплыла – оттолкнулась от берега – взмахнула веслами – побарахталась – залегла на дно*. От глагола «двинулась» (в переносном значении «сдвинулась», «крыша поехала») можно протянуть еще одну цепочку: *не помнила себя – впала в сон – повредила в разуме*. А на основе словосочетания «раковина тела» выстраивается ряд «энтомологических» образов: личина – куколка – кокон – бабочка, метафорически выражающих идею эйдетического преобразования героини, встретившей своего Единственного.

Итак, одно единственное предложение, состоящее из целого ряда обособленных, уточняющих, присоединительных конструкций, создающих эффект бесконечного нанизывания подробностей, ухода в сторону, в повторы и т. п., содержит в себе огромную семантическую энергию, реализуемую на протяжении всего повествования. Многочисленные словесные «возвращения», «топтания», «хождения по кругу» – это и есть стилевая доминанта прозы Петрушевской, отзывающаяся в фокусе (клубковом, спутанном) ее речевого строя.

На интонационно-синтаксическом уровне ее прозы тоже имеет место резко контрастное сочетание противоположных тенденций: дробления/присоединения, членимости/непрерывности. С одной стороны, фраза Петрушевской разворачивается прерывисто: она дробится на части, каждая из которых претендует на известную самостоятельность и ударность. В результате внутреннее «швы», связующие «куски» предложения, становятся явными, усиленными: они не прячутся, а «выставляются» и обнажаются. При этом возможны самые разнообразные типы дробления фразы: могут быть отделены однородные сказуемые, части сложносочиненного или сложноподчиненного предложений, причастный и деепричастный обороты и т. д. (именно это явление лингвисты именуют парцелляцией). С другой стороны, Петрушевской творится единство и непрерывность потока речи, которые создаются многочисленными присоединениями, перебрасывающими мостики между фразами и абзацами. Большая часть из них начинается присоединениями и повторяет рисунок внутри абзаца. Характер этих построений также связан с разговорной речью и определен двойственностью ее природы: легкой членимостью, дробностью и одновременно непрерывностью речевого потока.

Нагромождение присоединительных конструкций, как замечает А. Барзах, странно «смещает семантический фокус предложения» [5]. Посредством синтаксиса и стилистически окрашенной пунктуации писательница вносит в текст ту информацию, которую считает необходимой для адекватного его понимания. Особо существенное, значимое в тексте Петрушевской зачастую передается в самом конце синтаксического периода или в придаточном предложении, куда смещается смысловой акцент. Например: *Уже девочка бегала*

в свои четырнадцать лет, что-то устраивала, поскольку папу нашли на дороге рано утром, сердце. А кто говорил: «доза».

В рассказе «Дитя» повествование как бы имитирует неофициальный протокол, о чем свидетельствуют специфические речевые формы типа: *по ее утверждению, а по мнению всех, передавали из уст в уста, все это рассказывали медсестры, весь родильный дом буквально бушевал, оба шофера были возбуждены до крайности*. Императивная формула, которой открывается рассказ (*Ей не было оправдания*), формула, выражающая приговор обывателей, казалось бы, полностью подтверждается. Даже адвокат склоняется к объяснению происшедшего невменяемостью своей подзащитной, которая *ведет себя как глупый ребенок, закрывая лицо руками, как будто боясь – и кого, малого младенца; не тюрьмы, не суда боится – собственного дитя*. Но в тексте есть и другая (не проговоренная словом, а предъявленная мизансценой, статуарно) «точка зрения», выражающая иное видение события – со стороны нищей семьи арестантки (старик-слепец, двое детей в бедных матросских шапочках и сердобольная посторонняя старушка): *Вид у них был такой, словно именно с ними что-то произошло, какое-то несчастье*. Этот другой – оптический и этический – ракурс отменяет однозначную категоричность начальной императивной формулы, не опровергая ее, но оставляя преступление без окончательного приговора.

С точки зрения внешнего наблюдателя, который ведет рассказ, поступок женщины бессмыслен, абсурден. Его смысл помогает прояснить христианский миф, комментируемый Ю. Серго [6]. Логика евангельской легенды, пишет исследовательница, в рассказе не явлена открыто, а лишь слегка намечена: ночь, пещера у дороги, шоферы-волхвы, ватники-шкуры. В свете христианского мифа оставленное матерью дитя – жертва, принесенная миру для того, чтобы пробудить в нем жалость. Новорожденный ребенок, заложный камнями у дороги, погребен для обретения новой жизни. Так, алогичное поведение матери-преступницы оборачивается той высшей логикой, которая заставляет мир принять и полюбить ее дитя: в массовом сознании рождается легенда о чудесном спасении младенца. Подтекстовая аллюзия на библейский сюжет дает возможность художнику сказать об изначальном – не осознаваемом ни самой героиней, ни ее судьями – смысле происшедшего и тем самым разомкнуть рамки этого рассказа в сферу экзистенциального и всечеловеческого.

Итак, парадоксальная полифония как стилевая доминанта прозы Петрушевской, открывающая свое полисемантическое наполнение, выявляет себя на разных уровнях ее текстов, и в первую очередь – на уровне речевом. Повествовательный план ее текста пронизывает остальные его планы (фабульно-сюжетный, хронотопический, мифопоэтический, психологический) по вертикали. Исходя из этой сложной внутренней связи разных уровней поэтики прозы Петрушевской и солидаризируясь с позицией В. Эйдиновой, подчеркнем, что Л. Петрушевская созидает свой художественный мир «как мир преимущественно словесный, живущий энергией не персонажей, не фа-

бульных ситуаций, не интенсивных сюжетных ходов, но энергией повествовательной стихии» [7].

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Тищенко Р.* Послесловие // Петрушевская Л. С. Три девушки в голубом. Пьесы. М., 1989. С. 396.
2. *Петрушевская Л.* Дом девушек : рассказы и повести. М., 1999. С. 89.
3. *Петрушевская Л.* «Нам – секс?» // Иностран. лит. 1989. № 5. С. 237.
4. *Петрушевская Л.* Дом девушек : рассказы и повести. М., 1999. С. 44.
5. *Барзах А.* О рассказах Л. Петрушевской: Заметки аутсайдера // Постскриптум. 1995. № 1. С. 252
6. *Серго Ю.* Сюжет античного и христианского в женском прочтении («Теща Эдипа» и «Дитя» Л. Петрушевской) // Гендерный конфликт и его репрезентация в культуре: Мужчина глазами женщины. Екатеринбург, 2001. С. 130–131.
7. *Эйдинова В. В.* О тайне добычинского повествования // Добычинский сборник. Даугавпилс, 2000. С. 171.

III

ПЛАСТИКА СТИЛЯ

Чистых линий пучки благодарные,
Направляемы чистым лучом,
Соберутся, сойдутся когда-нибудь,
Словно гости с открытым челом, –
Только здесь, на земле, а не на небе,
Как в наполненный музыкой дом, –
Только их не спугнуть, не изранить бы, –
Хорошо, если мы доживем...

О. Мандельштам

В. И. Тюпа
г. Москва



«ДРАКОН» Е. ЗАМЯТИНА И ЖАНРОВАЯ ПРИРОДА РАССКАЗА

Строго говоря, термином «рассказ» следует обозначать не любую малую эпическую форму, но вполне определенную в жанровом отношении. Вопреки расхожему представлению, от повести рассказ отличается не объемом, а своей «романизированной», внеканонической поэтикой, определяемой не внешней, устоявшейся нормой организации текста, а «внутренней мерой» [1] художественных целых, принадлежащих к данному жанру.

Рассказ является жанром относительно позднего происхождения¹, возникшим в результате осуществленной романом радикальной перестройки всей жанровой системы литературы. От романа как явления принципиально письменной культуры рассказ отличается не только объемом, но прежде всего имитацией изустного (непосредственного) общения, чем первоначально и было мотивировано его жанровое обозначение. Перепечатавая свой «анекдот» 1826 года «Странный поединок» в 1830 году как «рассказ», О. Сомов вводит в прежний текст фигуру рассказчика и ситуацию рассказывания.

Изустность такого рассказа – в отличие от анекдота – является литературной условностью этого жанра, «особой тональностью повествования» [2], которая сближает его с жанром новеллы в период ее становления. Данная условность проявляется не столько в сказовой речевой манере изложения, сколько в особой коммуникативной стратегии, роднящей рассказ с долитературными нарративами – притчей и анекдотом, объединяемыми при всей их жанровой противоположности принципиальной изустностью своего происхождения и бытования.

Стратегия литературного рассказа как «вторичного речевого жанра» (Бахтин) характеризуется, с одной стороны, концентрацией внимания преимущественно на «одном лице»², с другой – поистине романной темати-

¹ Термин «рассказ» появляется в рецензии К. Полевого «Черная немочь, повесть М. Погодина» (Московский телеграф, 1829, ч. 28, № 15), впервые выстроившего расхожую парадигму количественных жанровых различий литературной прозы (роман – повесть – рассказ), впоследствии закрепившуюся благодаря статье В. Г. Белинского «Взгляд на русскую литературу 1847 года».

² Ср. авторскую рефлексию А. П. Чехова: «Делая рассказ, хлопчешь прежде всего о рамках: из массы героев и полугероев берешь только одно лицо... кладешь это лицо на фон и рисуешь только его, его и подчеркиваешь, а остальных разбрасываешь по фону, как мелкую монету, и получается нечто вроде небесного свода: одна большая луна и вокруг нее масса очень маленьких звезд» (письмо А. С. Суворину от 27.10.1888).

ческой широтой, восходящей к традициям жизнеописания и позволяющей сделать предметом художественного внимания практически любую сторону индивидуальной человеческой жизни. В том числе и причастность отдельной личности к широкомасштабным общественно-историческим событиям, как это представлено, например, в цикле рассказов И. Бабеля «Конармия».

При всех романых особенностях тематики рассказ сохраняет свойственную сказке, а также притче и анекдоту установку на адресата-слушателя, а не читателя. Конечно, как и всякое произведение нововременной жанровой системы, рассказ обладает письменным текстом и может быть прочитан не менее внимательно, чем роман. И все же жанровая стратегия изустности формирует «интенсивный тип организации художественного времени и пространства, предполагающий <...> центростремительную концентрированность сюжетно-композиционного единства» [3]. Центростремительностью системы персонажей и композиционного строя текста (а не крайне неопределенной мерой количества событий или слов) и определяется относительная краткость рассказа.

Но важнейшей, поистине жанрообразующей особенностью рассказа является взаимодополнительность диаметрально противоположных интенций жанрового мышления – притчевой и анекдотической [4], – составляющая ту внутреннюю меру жанра, которая сближает рассказ с романом и радикально отмежевывает его от канонических новеллы и повести (генетически восходящих, соответственно, к анекдоту и притче). Это взаимодополнительность, во-первых, жанровых картин мира: императивной (притчевой) и релятивно-случайностной (анекдотической); во-вторых, жанровых статусов героя: субъекта этически значимого выбора «типовой» жизненной позиции и субъекта индивидуального самоопределения («выбора себя»); в-третьих, жанровых стилистик: авторитетного слова притчи, наделенного глубиной иносказательности, и окказионального, внутренне диалогизированного, «двуголосого» анекдотического слова; наконец, взаимодополнительность коммуникативных ситуаций: монологического (иерархического) согласия между поучающим и внимающим и диалогического согласия равнодостоинных участников общения.

Вследствие взаимодополнительности такого рода между автором и читателем складывается коммуникативное отношение, предполагающее «открытую ситуацию читательского выбора между “анекдотическим” истолкованием всего рассказанного как странного, парадоксального случая и притчевым его восприятием как примера временного отступления от всеобщего закона» [5].

В русской литературе жанр рассказа возникает на рубеже 1820–30 гг. Решающую роль в этом отношении сыграли «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П.» (1830), обычно трактуемые одними – как повести, другими – как новеллы. Тексты, приписанные Белкину, в принципе являются повестями с ясно различимой притчевой стратегией, ключом

к которой служат лубочные картинки из «Станционного смотрителя». В то же время, однако, это записи устных рассказов анекдотического свойства (вроде тех, которыми обменялись примирившиеся Берестов и Муромский), что обоснованно побуждало рассматривать их в качестве новелл. Деканонизирующая интеграция диаметрально противоположных жанровых канонов осуществляется подлинным автором – конструктором цикла [6].

Полного раскрытия своей жанровой природы рассказ достигает в творчестве Чехова. Если притчу (и повесть) недопустимо воспринимать как анекдот, или анекдот (и новеллу) – как притчу, ибо это ведет к содержательному извращению высказывания, то чеховский рассказ не навязывает определенной рецептивной стратегии. Он полагается в этом отношении на встречную коммуникативную активность адресата, от которого, впрочем, требуется установка на известного рода солидарность с авторским сознанием (не подчинение, не дублирование, но именно солидарность двух равнодостоинных, не соподчиненных сознаний). При этом рассказ содержит в себе установку на принципиальную совместимость собственного личного опыта адресата с жизненным опытом героя, поскольку жанровое содержание рассказа, как и романа, разворачивается «в зоне контакта с незавершенным настоящим и, следовательно, с будущим» [7].

С данным обстоятельством непосредственно связана давно отмечаемая исследователями открытость чеховских финалов. Эту конструктивную особенность П. М. Бицилли считал «главной» для чеховских произведений: «нет “развязки”, “завершения”, разрешения жизненной драмы» [8]. Исход художественных построений зрелого Чехова всегда «одновременно четкий и двусмысленный: четкий потому, что полюс подлинного положительного отношения к неподлинному (ср. «две жизни Гурова в “Даме с собачкой”». – В. Т.), но этико-интеллектуальное содержание и того, и другого проблематично, и ни герои, ни рассказчик не в состоянии решить проблему» [9]. Ответственность за ее решение возлагается на читателя.

Писатель искусно формирует все необходимые предпосылки для классической эстетической завершенности целого. Но заключительный акт смыслового завершения (ответ на «правильно поставленный вопрос») автор оставляет читателю, апеллируя к его коммуникативной, эстетической и моральной ответственности. В самых общих чертах это напоминает майевтику Сократа, ибо чеховская сверхзадача – «активизировать мысль человека, внушить ему интеллектуальную тревогу за необходимость решения вопроса жизни» [10].

Не лишая читателя внутренней самостоятельности, чеховская поэтика формирует для него некоторую анфиладу вероятных смыслов, некоторый спектр допустимых, но инициативных прочтений. Инстанция читателя ответственно включается в коммуникативное событие произведения как невербальная – когнитивная – составляющая его текста. Этим создается характерный эффект чеховского письма, будто автор «с каждым читателем ведет задушевный разговор наедине» [11]. Отсюда столь значительные порою рас-

хождения в истолковании эмоционально-волевой тональности одного и того же текста чеховедами самой высокой квалификации.

Однако эта особенность, столь ярко проявившаяся в творческой практике Чехова, представляет собой конструктивное жанровое свойство рассказа, несущее в себе некоторый смысловой потенциал: конструктивно определенное соотношение взаимодополнительных неопределенностей. В юношеской пьесе <Безотцовщина> Чехов устами персонажа Глагольева рассуждал о «выразителе современной неопределенности» как «состоянии нашего общества»; о «русском беллетристе», который «чувствует эту неопределенность», который «не знает, на чем остановиться» [12]. Зрелый Чехов не то чтобы «не знает» – он не считает для себя возможным вносить собственную определенность в жизнь, самоопределяющуюся экзистенциальным выбором каждого своего субъекта. В данном случае мы имеем счастливое совпадение творческой воли автора с волей жанра – исторически сложившейся коммуникативной стратегией.

Среди тургеневских стихотворений в прозе встретились также и микро-рассказы («Маша», «Ши», «Повесить его!», «Морское плавание», «Уа... Уа!»), положившие начало немаловажной для русской литературы традиции сверхкороткой эпической формы (1–2 страницы). Существенным закреплением данной традиции явились циклы И. А. Бунина «Короткие рассказы» и «Далекое» (1930).

Сверхкороткий рассказ представляет собой, как правило, не ослабление, а заострение, концентрацию присущих ему жанровых характеристик. В качестве одного из наиболее значительных примеров данного явления рассмотрим миниатюру Е. Замятина «Дракон» (1918).

Люто замороженный Петербург горел и бредил. Было ясно: невидимые за туманной занавесью, поскрипывая, пошаркивая, на цыпочках бредут вон желтые и красные колонны, шпили и серые решетки. Горячее, небывалое, ледяное солнце в тумане – слева, справа, сверху, внизу – голубь над загоревшимся домом. Из бредового, туманного мира выныривали в земной мир драконо-люди, изрыгали туман, слышимый в туманном мире как слова, но здесь – белые круглые дымки; выныривали и тонули в тумане. И со скрежетом неслись в неизвестное вон из земного мира трамваи.

На трамвайной площадке временно существовал дракон с винтовкой, несся в неизвестное. Картуз налезал на нос и, конечно, проглотил бы голову дракона, если б не уши: на оттопыренных ушах картуз засел. Шинель болталась до полу; рукава свисали; носки сапог загибались вверх – пустые. И дыра в тумане: рот.

Это было уже в соскочившем, несущемся мире, и здесь изрыгаемый драконом лютый туман был видим и слышим:

– ...Веду его: морда интеллигентная – просто глядеть противно. И еще разговаривает, стервь, а? Разговаривает!

Ну и что же – довел?

Довел: без пересадки – в Царствие Небесное. Штычком.

Дыра в тумане заросла: был только пустой картуз, пустые сапоги, пустая шинель. Скрежетал и несясь вон из мира трамвай.

И вдруг – из пустых рукавов – из глубины – выросли красные, драконьи лапы. Пустая шинель присела к полу – и в лапах серенькое, холодное, материализовавшееся из лютото тумана.

Мать ты моя! Воробьеныш замерз, а? Ну скажи ты на милость!

Дракон сбил назад картуз – и в тумане два глаза – две щелочки из бредового в человеческий мир.

Дракон изо всех сил дул ртом в красные лапы, и это были явно слова воробьенышу, но их – в бредовом мире – не было слышно. Скрежетал трамвай.

– Стервь этакая: будто трепыхнулся, а? Нет еще? А ведь отойдет, ей-бо... Ну ска-жи ты!

Изо всех сил дул. Винтовка валялась на полу. И в предписанный судьбою момент, в предписанной точке пространства серый воробьеныш дрыгнул, еще дрыгнул – и вспорхнул с красных драконьих лап в неизвестное.

Дракон оскалил до ушей туманно-пыхающую пасть. Медленно картузом захлопнулись щелочки в человеческий мир. Картуз осел на оттопыренных ушах. Проводник в Царствие Небесное поднял винтовку.

Скрежетал зубами и несясь в неизвестное, вон из человеческого мира, трамвай.

Прежде всего отметим конструктивное двоемирие повествуемого: взаимопроникновение «человечьего» и «бредового» миров, вполне аналогичное взаимопроникновению анекдотического и притчевого начал приведенного рассказа. Страшный анекдот об абсурдности происходящего, о безликом и безответственном творце революции, безжалостно уничтожающем одну «стервь» (интеллигенцию) и трогательно заботящемся о другой «стерви» (воробьеныше), оборачивается апокалиптической притчей – притчей о неслучайности губительного пришествия («грех ради наших», как выражались древнерусские книжники) «драконо-людей».

«Соскочивший» мир «небывалого, ледяного» солнца и сдвинувшегося с вековых устоев города, «несущегося в неизвестное», конечно же, манифестирует беспрецедентную, релятивную, случайностную картину мира. Однако центральное микрособытие рассказа – воскрешение замерзшего воробья – случается «в предписанный судьбою момент, в предписанной точке пространства», что явно свидетельствует об иной, императивной картине мира. В рамках первой даже солнце утрачивает обычное место в миропорядке – оно «голубем» порхает «слева, справа, вверх, вниз»; в рамках же второй картины мира «Царствие Небесное» вполне сохраняет свое иерархическое местоположение. Впрочем, сам этот верховный локус двоится: для человека это область смерти, для птицы – область жизни (вольного полета).

Основное действующее лицо микрорассказа – «дыра в тумане... пустой картуз, пустые сапоги, пустая шинель». Это в равной степени соотносимо

как с притчевой фигурой «человека некоего», так и с внутренне свободным (неопределенным) героем анекдота, чье авантюрное поведение непредсказуемо. Погубление одного и спасение другого – это авантюрный произвол «дракона», но одновременно это и две ситуации нерелеферируемого героем морального выбора – неотъемлемого конструктивного момента притчи. Причем ни одно из двух этих событий, руководствуясь нарративным строем текста, а не внелитературными соображениями, не может претендовать на большую значимость, нежели другое.

Изображенное слово здесь столь же двойственно, как и картина мира: то, что в одном измерении служит актами речи, в другом оказывается «белыми круглыми дымками». Двойственно и слово изображающее. Дважды повторенное в тексте (под заглавными буквами) словосочетание «Царствие Небесное» (как и суждения о «временном существовании» дракона или о «предписании судьбы») являет пример слова готового, авторитарного, «нудительного» (Бахтин). Однако фраза «Проводник в Царствие Небесное поднял винтовку» совершенно окказиональна и вне контекста лишена смысла. Будучи двуголосым высказыванием, пародийно цитирующим ироническую речь персонажа, она сама в одно и то же время иронически насмешлива и трагически серьезна. Да и само заглавное слово рассказа – «дракон» – сугубо окказионально в своем значении: в нем слышатся одновременно и привычная метафорическая изобретательность сочинительского остроумия, и ужас свидетеля бесчеловечности происходящего.

Заключительная фраза текста акцентирует свойственную жанру рассказа открытость финала, исключая для читателя коммуникативную ситуацию однозначного прочтения, инспирируя концептуальную активность восприятия. Рассказ Замятина может восприниматься, в частности, как анекдотическая (в тональности т. н. «черного юмора») зарисовка революционного быта, увиденного глазами обреченной «интеллигентной морды», которая пока еще «разговаривает». Но в такой же мере может восприниматься и как выражение надежды на очистительную природу болезненного кризиса («горел и бредил»), на возможность в катастрофически надвигающемся «неизвестном» нравственно позитивного выбора между жизнью и смертью.

Ментальные кризисы и кризисы политические (последствия первых), сотрясавшие культуру цивилизованных стран с конца XIX и на протяжении всего XX века, привели к известному рода кризису романного жанра, потребовавшему его радикального обновления. Однако для рассказа, вполне сформировавшегося в творчестве Чехова, они создали, можно сказать, благоприятную питательную среду.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См.: *Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н.* Теория литературы : в 2 т. М., 2004. Т. 1. С. 368–372.
2. *Локс К.* Рассказ // *Литературная энциклопедия : словарь литературных терминов : в 2 т. Т. 1.* М.; Л., 1925.

3. Скобелев В. П. Поэтика рассказа. Воронеж, 1982. С. 59. Прочитываемое определение автор справедливо распространяет на рассказ и новеллу, однако принимаемое им отождествление этих жанров, как уже говорилось и будет показано далее, совершенно неубедительно.
4. См.: Тмарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы. Т. 1. С. 83–91.
5. Тмарченко Н. Д. Русская повесть Серебряного века. М., 2007. С. 40.
6. См.: Тюпа В. И. Анализ художественного текста. М., 2006. Гл. 7.
7. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 480.
8. Бицилли П. М. Творчество Чехова: Опыт стилистического анализа // Бицилли П. М. Трагедия русской культуры. М., 2000. С. 205.
9. Страда В. Антон Чехов // История русской литературы: XX век: Серебряный век. М., 1995. С. 62.
10. Линко В. Я. Художественный мир прозы А. П. Чехова. М., 1982. С. 34
11. Страда В. Антон Чехов. С. 49.
12. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. М., 1974–1983. Соч. Т. 11. С. 16.



И. Е. Васильев
г. Екатеринбург

МАССОВЫЙ ЧЕЛОВЕК В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ ЗАБОЛОЦКОГО*

О массовом человеке как объекте изображения у раннего Заболоцкого говорили В. Марков, который называл «Столбцы» «первой в русской поэзии сатирой на массового человека», Т. В. Игошева [1]. Все остальные, писавшие о «Столбцах», тоже так или иначе отмечали принадлежность персонажей к широкому кругу людей, живущих упрощенными представлениями, коллективными настроениями низовых слоев общества, чаще всего аттестуемых как мещане и обыватели.

Причем это советские мещане 1920-х годов, жители города Ленинграда. Приметы ленинградского пространства представлены в «Столбцах» весьма недвусмысленно – в названиях улиц (Невский проспект в «Красной Баварии», Кронверкский проспект в стихотворении «Народный Дом»), реки, каналов и протоков Невы (Нева в стихотворениях «Фокстрот», «Черкешенка», Обводный канал в одноименном стихотворении, Невка в «Белой ночи»), островов (Ела-

* Исследование подготовлено в рамках комплексного интеграционного проекта УрО – СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей (национальный и региональный аспекты)».

гин); в упоминании таких реалий, как Народный Дом, Ситный рынок, пивной бар Красная Бавария, кинотеатр Пикадилли, в описании узких ленинградских дворов-колодцев, коммунальных кухонь, наконец – в прямом использовании номинации Ленинград и ее производных («Черкешенка», «Детство Лутони»).

В условиях скученности и тесноты городской жизни люди обретают специфические качества человеческой массы – множества людей, интегрированных общностью интересов, однотипностью реакций и сходством проявляемых свойств. Возможная численность и плотность человеческих скоплений, характер внутреннего взаимодействия людей определяют энергетический потенциал городских локусов – площадей, рынков, стадионов, вокзалов, улиц, подворий, домов, подъездов и квартир. Здесь, на этих территориях, протекает коллективная жизнь. Урбанизация в XX веке усилила процессы омассовления: управление обществом, производство, акции ликования и протеста, отдых, культура и искусство – все стало массовым. Доминирование массового начала в современном социуме давно стало данностью: «Масса как толпа не связанных друг с другом людей, которые в своем сочетании составляют некое единство, как преходящее явление существовала всегда. Масса как публика – типический продукт определенного исторического этапа; это связанные восприимчивыми словами и мнениями люди, не разграниченные в своей принадлежности к различным слоям общества. Масса как совокупность людей, составленных внутри аппарата по упорядочению существования таким образом, чтобы решающее значение имела воля и свойства большинства, является постоянно действующей силой нашего мира» [2].

Из приведенного высказывания следует, что понятие массы не является моносмысловым. Масса бывает разной. В науке давно, вслед за Д. Беллом, автором нашумевшей книги «Конец идеологии» (1960), принято видеть пять пересекающихся значений термина «масса» – «недифференцированное множество», «синоним невежественности», «механизированное множество», «бюрократизированное общество», «толпа». Почти все эти оттенки смыслового поля понятия «масса» встречаются и у Заболоцкого. Так, слитность отдельных людских ассоциаций, возникающих в пространстве массовых действий, приводит к появлению коллективных субъектов. Некоторое анонимное множество людей, консолидированных общими порывами, ведет себя подобно отдельной особи. В стихотворении «Красная Бавария», например, присутствуют женские и мужские компании. Женщины представлены «сиренами», которые сообщая синхронно «дрогли на краю / кривой эстрады», простирали «к небесам / эмалированные руки / и ели бутерброд от скуки», мужчины «тоже все кричали, / они качались по столам, / по потолкам они качали / бедлам с цветами пополам» (340–341)¹, то есть действовали однотипно и как бы все вместе. В стихотворении «Ивановы» неотличимые друг от друга многочисленные Ивановы, как единое существо, самоорганизованное общи-

¹ Здесь и далее произведения Н. Заболоцкого с указанием страниц в тексте цит. по изд.: *Заболоцкий Н. А.* Собр. соч. : в 3 т. М., 1983. Т. 1.

ми целями, одновременно выходят из домов «в своих штанах и башмаках», садятся в трамваи, покупают билеты и едут на работу. В этом ряду нерасчлененных сообществ находятся людские «кучи» («Свалились в кучу беки, / опухшие от сквозняка» – 343), «ручьи» («Тут колпаки красноармейские, / а с ними дамочки житейские / неслись задумчивым ручьем» – 370), пьяницы («и вот теперь, шепча с бутылкою, / прощаясь с молодостью пылкою, / они скребут стакан зубами, / они губой его высасывают, / они в Баварии рассказывают / свои веселія шальные» – 372), «ком» пляшущих («Многоногий пляшет ком, / Воеет, стонет, веселится» – 113). В такого рода изобразительности отражается унифицированность настроений в обществе, тяга к шаблону (единообразие в способе действия), желание не выделяться и «быть как все».

Невежественность массового человека, его бескультурие поражали Заболоцкого. Такой человек предстал лишенным культурных корней, отрезанным от проявлений разума и интеллекта, вульгарным, пошлым. Пошлость проглядывала в тривиальных, расхожих представлениях о жизни, желании выдать себя за культурного и образованного человека, ориентирующегося на изящество, возвышенные умонастроения. Однако все эти потуги разбились в условиях невзыскательности и запрограммированной готовности удовлетворяться примитивными предложениями массовой культуры. Отсутствующие высокие устремления оборачивались псевдоизысканностью, ложной помпезностью. Они становились своей противоположностью в изобразительной стратегии автора, который подвергал реальность разоблачению. Так, Народный Дом, выступавший символом райских радостей, вариантом земли обетованной (в смысле верхнего предела желаний) аттестовался как «курятник радости, / амбар волшебного житья, / корыто праздничное страсти» (370). Слова «курятник», «амбар», «корыто» тут явно дискредитируют публику этого заведения, падкую на нехитрые культурные развлечения. Мелкотравчатость обывательского существования не устраивала автора, которого ужасала перспектива самому идти путем обыденности:

Ужели там найти мне место,
где ждет меня моя невеста,
где стулья выстроились в ряд,
где горка – словно Арарат,
повитый кружевцем бумажным,
где стол стоит и трехэтажный
в железных латах самовар
шумит домашним генералом? (357)

Вульгаризация представлений о цели и собственном предназначении приводила человека массы в изображении Заболоцкого к упрощенному восприятию мира, убогому образу жизни, отсутствию идеалов. Вследствие вытеснения разумного жизненного основания, верх брали низменные инстинкты, активизировавшие необуздываемую культурой тягу к грубым удовольствиям, брутальности, непристойностям.

Масса как механизированное множество анализируется Заболоцким с помощью категорий кукольного автоматизма, уподобления людей вещам и предметам, деиндивидуализации, обездушивания. Поведение персонажей лишено осмысленности в соответствии с их примитивностью, духовной неразвитостью. Люди-автоматы населяют страшный мир ранней лирики Заболоцкого. Те же Ивановы из одноименного стихотворения, например, совершают, наподобие роботов-манекенов, однообразные, внутренние пустые движения. Лица персонажей лишены индивидуальности (ср.: «плоски лица подержанные», «лица лоснятся, как плошки» – «Народный Дом», 369, 370; «лица плоски, точно блюдца» – «Пир», 354), изображения сведены к вещной либо грубофизической телесности (ср.: «Там от плиты и до сортира / Лишь бабьи туловища скачут» – «На лестницах», 62; «людские тела наливались, как груши, / и зрели головки, качаясь, на них» — «Лето», 347).

Участники этой механической, нечеловеческой жизни, даже будучи в изоляции от породившей их массы, сохраняют качества, напоминающие о диффузности границ живого и неживого. Об этом свидетельствуют неподвижность и статuarность в изображении извозчика («Движение»), шествие покойника в стихотворении «Офорт», «распахнутость» тела и «свинченность» «железных» колен форварда («Футбол»). Красноармеец на посту сравнивается с неподвижной куклой («стоит, как кукла, часовой» – 349), герой стихотворения «Новый быт» – с деревянным болванчиком («Младенец наглядко обструган» – 350), поп с башней и рыцарскими доспехами («и поп – свидетель всех ночей – / раскинув бороду забралом, / сидит как башня перед балом, / с большой гитарой на плече» – 359), участники армейского застолья с истуканами («Мы пьем становье истуканов, / В штывы построенных в бою!» – 354). Игра пароходика с то и дело атакующими его лодками в стихотворении «Белая ночь» обнаруживает механическую заданность поведения управляющих их движением гребцов и матросов:

Вертя винтом, шел пароходик
с музыкой томной по бортам,
к нему навстречу лодки ходят,
гребцы не мыслят ни черта;
он их толкнет – они бежать,
бегут-бегут, потом опять
идут – задорные – навстречу.
Он им кричит: я искалечу!
Они уверены, что нет... (343)

Четвертая позиция в списке признаков массовидности – масса как бюрократизованное общество – у Заболоцкого не представлена (тогда как литературу 1920-х годов она как раз чрезвычайно интересовала, что демонстрируют произведения В. Маяковского, Н. Эрдмана, М. Зощенко и др.).

Заболоцкий, как и другие обэриуты, почти не касался проблем актуального общественного устройства, советского государства, структуры власти, вопросов политики и идеологии.

Наконец, пятое значение термина – масса как толпа – в творчестве раннего Заболоцкого реализуется глубоко и обширно. Начать с того, что слово «толпа» употребляется поэтом весьма часто (что, конечно же, не прошло мимо внимания исследователей, зафиксировавших это словоупотребление, – И. Роднянской, Е. Эткинда, Т. Казариной и др. [3]): в стихотворениях «Красная Бавария», «Белая ночь», «Свадьба», «Обводный канал», «Цирк», «Отдыхающие крестьяне», поэме «Торжество Земледелия». Встречаются его эквиваленты: «стая», «становье», «кочевье», «зал», «народ». Большинство этих слов с семантикой собирательности обозначают толпу как множество. Скопище сошедшихся вместе людей – это, как правило, шумное, движущееся, теснящееся сообщество, напоминающее стадо. Человеческие единицы, оказавшись вместе, теряют индивидуальные и статусные различия, подчиняясь общим порывам. Причем порывы эти сродни диким страстям, снимающим табу и общественные предписания. Происходит редукция к архаическому и бессознательному, в результате чего «индивид в массе опускается на более примитивный интеллектуальный и эмоциональный уровень» [4]. Коллективная психология даже культурного человека превращает в варвара, а то и вандала. «Толпа, масса — это социальное животное, сорвавшееся с цепи. Моральные запреты сметаются вместе с подчинением рассудку. Социальная иерархия ослабляет свое влияние. Стираются различия между людьми, и люди выплескивают, зачастую в жестоких действиях, свои страсти и грезы: от низменных до героических, от иступленного восторга до мученичества. Беспреданно кишащая людская масса в состоянии бурления — вот что такое толпа» [5].

Наиболее сильными и активными желаниями толпы, как показывает Н. Заболоцкий, являются желания физиологические: еда, питье, секс – вот что в центре ее интересов. Учитывая эти интересы, поэт многие сюжеты своих произведений связывал с материально-производительной, телесно-вещественной стороной человеческой жизни. Порой все пространство изображения занимают помещения, связанные с хранением, продажей либо производством, а также поглощением пищи («Красная Бавария», «На рынке», «Свадьба», «Пекарня», «Рыбная лавка»). Есть стихи, изображающие процесс еды и питья как центральный, при этом может присутствовать и эротическая составляющая («Красная Бавария», «Свадьба», «Новый быт», «Пир», «Обед», «Падение Петровой»). Есть и такие стихи, в которых мотивы еды и питья встречаются эпизодически либо лишь упоминаются («Незрелость», «На даче» «Болезнь», «Самовар», «Фокстрот», «Бродячие музыканты», «На лестницах», «Народный дом», «Время»).

Куль еды вызывает к жизни роскошные описания снеди – копченостей, мяса, колбас, балыков. Возбуждение от предвкушения пищи сродни половому чувству. Герой экстатически обращается к балыку:

Дай жрать тебя до самой глотки!
Мой рот трепещет, весь в огне,
Кишки дрожат, как готтентотки.
Желудок в страсти напряжен.
Голодный сок струями течет,
То вытянется, как дракон,
То вновь сожмется что есть мочи,
Слюна, клубясь, во рту бормочет,
И сжаты челюсти вдвойне...
Хочу тебя! Отдайся мне! (55)

Такой же раблезианской чувственной энергией наполнены пиршественные сцены застолий, свадеб, кутежей:

Мясистых баб большая стая
сидит вокруг, пером блистая,
и лысый венчик горностая
венчает груди, ожирев
в поту столетних королев.
Они едят густые сласти,
хрипят в неутоленной страсти
и, распуская животы,
в тарелки жмутся и цветы... (358)

Толпа любит развлечения, игры, зрелища. Видимо, поэтому у Заболоцкого много стихов отдано изображению массовых гуляний, рыночного балагана, аттракционов, ресторанов, танцев, футбольного матча, циркового представления, прогулок и речных купаний. Встречаются как общие планы, суммарно представляющие ситуацию («Вертятся двери на цепочках, / спадает с лестницы народ, / трещит картонная сорочкой, / с бутылкой водит хоровод» – «Красная Бавария», 340; «Гляди: не бал, не маскарад, / здесь ночи ходят невпопад, / здесь от вина неузнаваем, / летает хохот попугаем» – «Белые ночи», 342), так и укрупненные кадры, передние планы – описания отдельных эпизодов, микросцен, портреты и характеристики персонажей, а также авторские отступления, резюме, обобщающие суждения.

В декларации обэриутов художественный метод Заболоцкого характеризовался следующим образом: «Н. Заболоцкий – поэт голых конкретных фигур, придвинутых вплотную к глазам зрителя. Слушать и читать его следует более глазами и пальцами, нежели ушами. Предмет не дробится, но наоборот – сколачивается и уплотняется до отказа, как бы готовый встретить ошупывающую руку зрителя. Развертывание действия и обстановки играет подсобную роль к этому главному заданию» (524). В соответствии с этим поэт при изображении толпы часто выделяет ее представителей для внимательного разглядывания и изучения (в стихах «Белая ночь», «На рынке», «Фигуры сна», «Бродячие музыканты»). Автор так настойчиво заявляет свой демонстрационный подход, что невольно напрашивается параллель с кунсткамерой – собранием предме-

тов искусства, разнородных редкостей и диковин, анатомических аномалий. Кунсткамеры были своеобразным театром природы и искусства и предназначались для изучения, то есть пользы, и зрительского наслаждения. Заболоцкий создает свою коллекцию монстров. Люди-уроды, люди-животные в изобилии населяют страшный мир ранней лирики Заболоцкого. Это тупые, ограниченные существа, чья духовная бессодержательность выводится наружу, овнешняется, отпечатывается в утрированно огрубленном физическом облике изломанных, исковерканных человеческих фигур – калек, нищих, слепых – обитателей трущоб и социальных окраин: «Калеки выстроились в ряд, / один – играет на гитаре; / он весь откинулся назад, / ему обрубок помогает, / а на обрубке том – костыль, / как деревянная бутылъ. / Росток руки другой нам кажется, / он ею хвастается, машет... / А третий – закрутив усы, / глядит воинственным героем, / в глазах татарских, чуть косых – / ни беспокойства, ни покоя; / он в банке едет на колесах, / во рту запрятан крепкий руль, / в могилке где-то руки сохнут, / в какой-то речке ноги спят... / На долю этому герою / осталось брюхо с головою...» (353). Обратим внимание на конструкцию «он в банке едет»: она отсылает к финалу стихотворения «Белые ночи», где изображен экспонат кунсткамеры: «Так недоносок или ангел, / открыв молочные глаза, / качается в спиртовой банке / и просится на небеса» (343)¹. Это подкрепляет нашу версию о значимости кунсткамеры как модели для образных решений Заболоцкого. Не случайно именно стихотворение «Белые ночи» стало открывать цикл «Столбцы» в окончательной редакции.

Стихотворение «Цирк» построено как последовательное описание цирковых номеров и реакции публики. Доверчивая публика полна удивления, изумления и восхищения происходящим. Представление пропущено через призму восприятия мнимо простодушного, с претензией на образованность, зрителя, что вообще свойственно раннему Заболоцкому. Поэт рассказывает о событиях языком персонажа, одновременно иронизируя как по поводу изображаемого, так и по адресу гипотетического рассказчика-реципиента. Отсюда налет пародийности в самом изложении: «С нежным личиком испанки / И цветами в волосах / Тут девочка, пресветлый ангел, / Виясь, плясала вальс-казак. / Она среди густого пара / Стоит, как белая гагара, / То с гитарой у плеча / Реет, ноги волоча. / То вдруг присвистнет, одинокая, / И вновь несется, нежно охая, – / Прелестный образ и почти что нагишом!» (74).

¹ Как пишет М. М. Гельфонд, «...недоносок “Белой ночи” грубо и зримо телесен. Атрибутами его телесности становятся “молочные глаза” и “спиртовая банка”, в которую он погружен. Передающий бессмысленный взгляд героя эпитет молочные напоминает о несостоявшемся младенчестве героя, то есть одновременно – о детстве и смерти. Отсюда – возникающая ассоциация с экспонатом, покинувшим петровскую кунсткамеру и влившимся в общий “сумасшедший бред” петербургской реальности. Недоносок в финале “Белой ночи” – одно из странных явлений иррационального мира. <...> Недоносок Заболоцкого не просто локализован в Петербурге – он становится его воплощенным духом» (Гельфонд М. М. «Недоносок» Боратынского в лирике XX века // Гротеск в литературе. Материалы конференции к 75-летию профессора Юрия Владимировича Манна, РГГУ, 27–29 мая 2004 года. М.; Тверь, 2004. С. 116).

Толпа у Заболоцкого легко поддается панике. В том же «Цирке» финальный номер с исчезновением женщины-змеи поверг публику в ужас: «Тут пошел в народе ужас, / Все свои хватают шапки / И бросаются наружу, / Имея девок полные охапки. / “Воры! Воры!” – все кричали...» (75).

В массовом сознании распространено также подражательство, желание выбрать себе кумира и копировать его привычки, манеры, имидж. Такой модный идол толпы выведен в стихотворении «Фокстрот»: «В ботинках кожи голубой, / в носках блистательного франта, / парит на воздухе герой / в дыму гавайского джаз-банда» (360).

«Человек развлекающийся» Заболоцкому мало симпатичен, в нем видны как примитивность, неразвитость, так и пугающая связь с безличной самовоспроизводящейся материей, агрессивным животным миром, безумием и инфернальностью:

И вот – окончен грозный ужин,
Последний падает бокал,
И танец истуканом кружит
Толпу в расселину зеркал...
<...>
И по засадам,
Ополоумев от вытья,
Огромный дом, виляя задом,
Летит в пространство бытия (359).

Кроме развлечений, толпа любит и иные удовольствия: она алчна и жаждет материальных благ. Это замечательно вскрыто в стихотворении «Обводный канал», где изображен вещевой рынок. Восприимчивая, легко внушаемая и поддающаяся гипнозу потребительства толпа попадает под влияние спекулянтов:

И нету сил держаться боле:
толпа в плену, толпа в неволе,
толпа лунатиком идет,
ладони вытянув вперед (364).

Обратной стороной гедонизма толпы – обжорства, пьянства, половой распушенности, игр и развлечений – является консерватизм, ханжество, самовлюбленность, вера в собственную правоту и непогрешимость. В стихотворении «Свадьба» Заболоцкий обрушился на ненавистных мещан: «...И в перспективе гордых харь / багровых, чопорных и скучных – / как сон земли благополучной, / парит на крылышках мораль» (358–359).

Одна из характерных черт изображенного мира у Заболоцкого – неистинность, поддельность. Его представители гоняются за суррогатами удовольствий, их ценности ложны, суждения пошлы и банальны. Обманна красота «сирен» из стихотворений «Красная Бавария» и «Белая ночь». В их облике подчеркивается искусственность, ненатуральность, мертвенность.

«Они простерли к небесам / эмалированные руки / и ели бутерброд со скуки» (340) – здесь разоблачительным выглядит соединение аффектированного театрального жеста с банальными деталями времяпрепровождения, эпитет «эмалированные» намекает на бытовые реалии и ставит девушек в ряд предметов и вещей. Бледная девушка за ресторанной стойкой поет дешевый романс с мелодраматическим сюжетом и картинной смертью персонажа, а другая с бокалом вина пристраивается на колени к посетителю. Привлекательность «сирен» призрачна: «...сирены шли наверх, / все в синеватом серебре, / холодноватые – но звали / прижаться к палевым губам / и неподвижным как медали» (342). Автор решительно разоблачает иллюзорную, рекламную имиджность развлекающихся красоток: «Но это был сплошной обман» (342). Еще более суров поэт к «простым сиренам» из стихотворения «Ивановы». Их сексуальная неразборчивость и продажность («...Куда идти, / кому нести кровавый ротик, / кому сказать сегодня “котик” / у чьей постели бросить ботик / и дернуть кнопку на груди?» – 356) вызывают негодование и намерение наказать девиц легкого поведения: «О, мир, свинцовый идол мой, / хлещи широкими волнами / и этих девок упокой / на перекрестке вверх ногами!» (356).

При близком рассмотрении девушки из простонародья оказываются лишенными позолоты привлекательности: «тут девки сели на отлет – / упали ручки вертикальные, / на солнце кожа шелушится, / облуплен нос и плоски лица / подержанные. Девки сели, / плетут в мочалу волоса, / взбивают жирные постели...» (369). Они живут в малом миреке заурядного коммунального быта: «Весь мир обоями оклеен – / пещерка малая любви, / окошки в образе расселин / и занавески в виде роз; / знакомых карточки приятные / прибиты клиньями вокруг / стола» (369). Досуг сопровождается все теми же простенькими песенками в духе жестокого романса под гитару. Наряды безвкусно-кричащи: «и платья с красными тюльпанами, / в поту желая быть красивыми, / играют ситцевыми сливами» (370); «иные – дуньками одеты...» (356). Их помыслы ограничены узким кругом желаний, главные из которых матримониальные: к каждой из них можно отнести слова, характеризующие «девку» из стихотворения «Цирк», «закон имея естества, / она желала сватовства» (75). Материально-бытовые, производительные функции женщины подкрепляются грубыми определениями «бабы», под стать их внешнему виду: «Здесь бабы толсты, словно кадки» (352); «Там от плиты и до сортира / лишь бабы туловища скачут» (62). Женщины годятся для развлечения и телесного удовольствия: «А бал гремит – единорог, / и бабы выставили в пляске / у перекрестка гладких ног / чижа на розовой подвязке» (360), – но главное их предназначение – рожать, кормить и воспитывать детей: «Мы, женщины, повелительницы котлов, / Изобретательницы каш, / Толкачихи мира вперед, – / Дни и ночи, дни и ночи, / Полные любовного трудолюбия, – / Рождаем миру толстых красных младенцев. <...> / Горы живого сложного мяса / Мы кладем на руки человечества» (109); «...жена не дура, / но природы лишь сосуд. / Велика ее фигура, Два младенца грудь сосут. / Одного

под зад ладонью / Держит крепко, а другой, / Наполняя воздух вонью, / На груди лежит дугой» (128). Элементы духовного содержания связаны только с детьми – маленькими ангелоподобными девочками:

тут белый домик вырастает
с квадратной башенкой вверху,
на стенке девочка витает,
дудит в прозрачную трубу.
(«Часовой», 349)

В качелях девочка-душа
висела, ножкою шурша,
она по воздуху летела
и теплой ножкою вертела
и теплой ручкою звала (351).

С нежным личиком испанки
и цветами в волосах
тут девочка, пресветлый ангел,
виясь, плясала вальс-казак (74).

Впрочем, обозначение «девочка» отнюдь не всегда нейтрализует эротические коннотации. В «Незрелости» (368–369) «девочки» «по облаку плывут» (следовательно, соотносимы с ангелической образностью), одна из них «снимая крестик» (то есть приготовившись к грехопадению) «тихонько падает в траву» (368). Она обнажается, «в огонь откинув кружева», и вознамеривается соблазнить «младенца», который, сославшись на «незрелость», отказывает ей, преподав тем самым «душе несчастной» «урок живой науки» (369). В другом случае на «девочку» падает задача по воспроизводству: в финале стихотворения «Народный Дом», одна из «девочек», уснувшая в трамвае после всех развлечений, в том числе и у реки «парочками, в коленки нежные садясь», демонстрирует свершившийся факт беременности:

И по трамваям рай качается –
тут каждый мальчик улыбается,
а девочка наоборот –
закрыв глаза, открыла рот
и ручку выбросила теплую
на приподнявшийся живот.

Трамвай, шатаясь, чуть идет... (372)

Автор противится численному увеличению Ивановых и закликает мир:

О, мир, свернись одним кварталом,
Одной разбитой мостовой,
Одним проплеванным амбаром,

Одной мышиною норой,
Но будь к оружию готов:
Целует девку – Иванов! (357)

Размножению человеческих особей эквивалентно в творчестве Заболоцкого безудержно-экстенсивное распространение массы. Ее телесный состав все время наступательно расширяется, принимает многообразные формы и обнаруживает различные способы своего проявления. Она активна и полна собственной внутренней энергии, вплоть до того, что «в стихах молодого Заболоцкого “тело мира”... оказывалось восхитительно-ужасающим: оно завораживало своей витальной силой и пугало готовностью вытеснить и уничтожить все иные проявления жизни», – замечает Т. В. Казарина [6].

Главные опасности обывательско-мещанской экспансии – игнорирование разума и уничтожение индивидуальности, подмена духовного начала плотским – тревожили поэта. Он противился бездуховности и несовершенству окружающего, порой испытывая отчаяние и ужас. В письмах к будущей жене Заболоцкий признавался: «Знаю, что запутываюсь я в этом городе, хотя дерусь против него» [7]. Сопротивление злу у поэта было связано со стремлением разобраться в сложностях бытия, не пытаясь миновать изображения духовных тупиков и душевных подвалов трущоб массового общества.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Игошева Т. В. Проблемы творческой эволюции Н. А. Заболоцкого : пособие к спецкурсу. Новгород, 1999. С. 15; Филиппов Б. <Пreamбула к разделу «Варианты, значотнения, примечания» // Заболоцкий Н. А. Стихотворения / под общ. ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Вст. ст. А. Раннита, Б. Филиппова и Э. Райса. Подготовка текста, свод вариантов, примечания и библиография Б. А. Филиппова. Inter-Language Literary Associates. Washington, D. C.; New York, 1965. С. 318. URL: <http://loshch.livejournal.com/21486.html>
2. Ясперс К. Духовная ситуация времени // Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1991. С. 313.
3. Казарина Т. В. Три эпохи русского литературного авангарда (эволюция эстетических принципов). Самара, 2004. С. 298–299; Роднянская И. Б. «Столбцы» Николая Заболоцкого в художественной ситуации двадцатых годов // Роднянская И. Б. Художник в поисках истины. М., 1989. С. 358; Эткнд Ефим. В поисках человека. Путь Николая Заболоцкого от неофутуризма к «поэзии души». URL: <http://loshch.livejournal.com/44250.html>
4. Москвичи С. Век толп (исторический трактат по психологии масс). М., 1996. С. 90.
5. Там же. С. 28.
6. Казарина Т. В. Три эпохи русского литературного авангарда (эволюция эстетических принципов). С. 294.
7. Заболоцкий Н. А. «Огонь, мерцающий в сосуде...» : стихотворения и поэмы. Переводы. Письма и статьи. Жизнеописание. Воспоминания современников. Анализ творчества / сост., жизнеописание, прим. Н. Н. Заболоцкого. М., 1995. С. 115.

М. Н. Липовецкий
США, University of Colorado

ТРАГИКОМИЧЕСКАЯ ДЕКОНСТРУКЦИЯ «ЛИЧНОСТИ». О «САМОУБИЙЦЕ» НИКОЛАЯ ЭРДМАНА



«Самоубийца» (1927) Николая Робертовича Эрдмана, как известно, при жизни автора шел на советской сцене только однажды: во время закрытого прогона спектакля в Театре Мейерхольда 12 августа 1931 года, после которого пьеса была запрещена на пятьдесят с лишним лет. Ее дальнейшая судьба мало чем отличается от истории многих других вершин неофициальной русской литературы XX века: первые публикации – в Западной Европе и Америке, первые постановки – там же¹, возвращение на родину только в годы «перестройки». Пьеса о мнимом самоубийстве безработного Семена Семеновича Подсекальников, самоубийстве, вырастающем из смешных обмолвок и не менее смешных поражений главного героя, обернулась социальной трагикомедией, сопоставимой по своему масштабу с «Шинелью» и «Смертью Тарелкина». Думается, запрет на эту комедию был вызван не только прямыми политическими выпадами (они исходили от комических персонажей и могли бы быть сокращены), не только нежелательным резонансом с волной самоубийств (начатая после самоубийства Есенина, пьеса Эрдмана была уже закончена, когда застрелился Маяковский), но и, главным образом, глубокой идеологической несовместимостью этой комедии с внутренней логикой советской культуры.

Комический сюжет «Самоубийцы» и великолепные, иной раз самодостаточные по своему остроумию монологи персонажей, непосредственно обнажают и одновременно подрывают главную «тайну» советской культурной вселенной: ориентированность этой культуры на смерть как на высшую (трансцендентальную) ценность² и вырастающее из этой ориентации превращение самопожертвования и героизма в категорический императив су-

¹ Впервые постановка «Самоубийцы» была осуществлена в 1969 году в Швеции за несколько месяцев до смерти драматурга. В СССР попытка поставить «Самоубийцу» была предпринята В. Плучеком в 1982 году. Спектакль был закрыт после нескольких представлений, а затем возобновлен в 1988-м.

² С этой точки зрения советская культура может быть определена как *танатологическая* (от Танатоса – божества смерти в древнегреческой мифологии, имя которого использовано Фрейдом для характеристики бессознательного желания смерти и саморазрушения). В танатологической культуре (примером которой может служить древнеегипетская цивилизация, цивилизации ацтеков и майя, а в XX веке – нацизм) все аспекты символического в той или иной степени подчинены эротизации смерти и ритуализированной некрофилии. Наиболее пронизательно этот аспект советской культуры раскрывается в творчестве Андрея Платонова и Сергея Эйзенштейна.

ществования *обыкновенного* человека. Причем Эрдман демонстрирует обязательность героизма в качестве свойства *неофициальной* советской культуры: ведь те, кто требуют от Подсекальникова жертвы во имя высоких идеалов, представляют, в сущности, репрессированные слои – интеллигенцию, священнослужителей, лавочников. Этот ход позволял драматургу, с одной стороны, представить пьесу как «сатиру на обывателей», а с другой – осмеиваемые персонажи, как ни странно, обладали куда большей свободой слова, чем «положительные герои». Ведь все, что произносит комический персонаж, должно вызывать смех. И монологи интеллигента с напыщенным именем Аристарх Доминикович Гранд-Скубик действительно вызывают смех, что, правда, не отменяет их вполне серьезного содержания.

Вместе с тем зритель и читатель конца 20-х – начала 30-х годов, времени первой пятилетки и первых лет коллективизации, не мог не соотнести предъявляемые Подсекальникову требования с идеологией советского героизма – общее выше личного! – придавшей новые тона христианским архетипам жертвенности и мученичества. Эрдмановская карикатура на бурное и массовое производство героев из обыкновенных людей: от Стаханова и стахановцев до Павлика Морозова и его последователей, – обнажала в ядре этих кампаний лицемерное пренебрежение обыкновенной человеческой жизнью, если она, эта жизнь, не освещена высокой целью (социальной и коллективной, а не индивидуалистической), если она не представляет собой процесс непрестанного самопожертвования и, на худой конец, если она не оправдана геройской смертью. И хотя в пьесе, казалось бы, нет представителей официальной советской идеологии (за исключением курьера-доносчика Егорушки, скорее, желающего стать таковым), формулами советской «новоречи» пронизана вся *речевая ткань* пьесы:

«Только я тебе в тесном семейном кругу говорю: Мария – ты сволочь»; «Стреляйтесь себе на здоровье. Но стреляйтесь, пожалуйста, как общественник»; «Не забудь, что ты носишь фамилию Подсекальникова. Это все-таки с чем-то сопряжено»; «Я на нее, Серафима Ильинична, с марксистской точки зрения смотрел, а в этой точке никакой порнографии быть не может... Все с нее как рукой снимает, такая из женщины получается гадость, я вам передать не могу»; «Таким пятном в половом отношении является Александр Павлович Калабушкин... Пусть редактор своею железной рукой вырвет с корнем его половую распущенность»; «Вы сейчас человеку неграмотность ликвидирували. А на что? На свою, Александр Петрович, голову»; «Пусть покойник льет воду на нашу мельницу... вы хотите сказать – на нашу... Да, на нашу, но не на вашу... Вы же все с одной мельницы, что вы спорите»; «Вдохновляйтесь согласно постановлениям».

Интересно, что и речь оппонентов советского режима почти полностью состоит из советских же штампов:

«Защитите интеллигенцию и задайте правительству беспощадный вопрос: почему не использован в деле строительства такой чуткий, лояльный и знающий человек, каковым, без всякого спора является Аристарх Доминико-

вич Гранд-Скубик»; «Выстрел ваш – он раздастся на всю Россию. Он разбудит уснувшую совесть страны»; «В настоящее время интеллигенция – это белая рабыня в гареме пролетариата... В таком случае в настоящее время торговля – это черная рабыня в гареме пролетариата... В таком случае в настоящее время искусство – это красная рабыня в гареме пролетариата»; «Любимый Семен Семенович! Вы избрали прекрасный и правильный путь. Убежденно и смело идите своей дорогой, и за вами пойдут другие» (о самоубийстве); «Говорят, что вы были за рубежом? – Был в рабочих кварталах Франции»; «Где остался лежать? – На дороге истории, Серафима Ильинична. – Это где же, далеко от нас? – Да, довольно порядочно»; «Мы заменим вам мужа, Мария Лукьяновна, общими силами»; «Выстрел грянул, пускай его слышат тысячи. – Значит, вы уповаете на большой резонанс? – Уповать-то уповаю, отец Елпидий, но немного боюсь... Если б вместо него и на тех же условиях застрелился бы видный общественный деятель, скажем, Горький или какой-нибудь нарком. Это было бы лучше, дорогие товарищи»; «Нужно помнить, что общее выше личного – в этом суть всей общественности».

Карнавальные подмены жизни смертью, а смерти жизнью, лежащие в основе многочисленных шуток и гэгов «Самоубийцы», в контексте советской танатологии приобретают отчетливо сатирический смысл: подчиненная требованиям повседневного самопожертвования, сама жизнь «маленького человека» оказывается трудно отличимой от смерти. Так, например, слушая описание собственных похорон, Подсекальников восклицает: «Елки-пали. Вот это жизнь!» А потом добавляет: «Вот когда наступила, товарищи, жизнь. За тридцать минут до смерти». Потенциальный покойник Подсекальников сразу же становится «любимым героем современности»: ведь «в настоящее время... то, что может подумывать живой, может высказать только мертвый». О нем говорят: «Муж ваш умер, но труп его полон жизни, он живет среди нас, как общественный факт». А сам он – после разоблачения – признается: «Мысль о самоубийстве скрашивала мне жизнь. Мою скверную жизнь, Аристарх Доминикович, нечеловеческую жизнь»¹.

Проблематизируя языки социально-культурной «танатологии», «Самоубийца» представляет собой пародийного, перевернутого с ног на голову «Гамлета». Недаром одна из речей на похоронах Подсекальникова начина-

¹ Аналогичным образом и другие персонажи пьесы постоянно подменяют жизнь смертью и наоборот. Так, соседи Подсекальниковых, вдовец Калабушкин и его любовница Маргарита Ивановна, замещают свои сексуальные игры уклончивым эвфемизмом: «Мы сидим здесь в глубоком трауре и беседуем о покойнице [жене Калабушкина]»; «Ну пойдем, побеседуем о покойнице». Тот же Калабушкин формулирует: «К жизни суд никого присудить не может. К смерти может, а к жизни нет». Теща Подсекальникова с презрением говорит ему: «где уж вам застрелиться, Семен Семенович, вы бы чайник лучше поставили». Пришедшие мальчики из похоронного бюро спрашивают Подсекальникова: «Что, покойник здесь живет?» А на вопрос Подсекальникова: «Откудова?», – отвечают: «Мы из “Вечности”». – «Как – из вечности?» – «Из бюро похоронных процессов “Вечность”».

ется словами: «Не все спокойно в королевстве Датском», а заканчивается следующим бодрым заявлением: «Итак, товарищи, в Дании неспокойно, тем не менее умер один из нас. Но утритесь, товарищи, и смело шагайте вперед, в ногу с покойником». Как и Гамлет, Подсекальников ошеломлен встречей со смертью, как и Гамлет, он бьется над вопросом о смысле и тщете существования и по-своему производит гамлетовскую переоценку гуманизма. Блистательный монолог Подсекальникова про секунду (действие 2, явл. 28), обращенный к глухонемому собеседнику, в сущности, представляет собой комический перифраз знаменитого «Быть или не быть?..». В этом монологе, подобно Гамлету, герой Эрдмана задумывается о том, «какие сны приснятся в смертном сне», и мучается «страхом чего-то после смерти»: «Ну, а если клетка пустая? Если души нет? Что тогда? Как тогда? Как по-вашему? Есть загробная жизнь или нет?»

Подсекальников, конечно, представляет собой лишь трагестию Гамлета. Но в серьезно-смеховом мире Эрдмана, пародия становится формой *позитивного* высказывания. С одной стороны, Подсекальников кажется слишком ничтожным, чтобы не то что решать, а просто даже понимать гамлетовские вопросы. Гамлета, например, не занимает вопрос о том, есть ли у его душа – его мучает неискоренимость зла. А Подсекальников и в том, что у него имеется душа, далеко не уверен. До «самоубийства» его человеческое достоинство не выходило за пределы мелкого тиранства и мнимых трагедий вроде: «А когда я с тобой на супружеском ложе голодаю всю ночь безо всяких свидетелей, тет-а-тет под одним одеялом, ты на мне колбасу начинаешь выгадывать». А с другой стороны, Подсекальников, в отличие от Гамлета, решительно выбирает жизнь, даже в ее физиологическом, эгоистическом и «бездуховном» обличье как самодостаточную ценность, стоящую выше любых высоких идеалов – тем самым, впрочем, возвращая читателя и зрителя «Самоубийцы» к базовой идее гуманизма в его ренессансной версии (недаром так возмущавшей неоплатоников вроде А. Ф. Лосева).

Эта двойная окраска персонажа порождает кардинальную разницу между Подсекальниковым в начале и во второй части пьесы, что нередко оценивается как признак слабости и внутренней непоследовательности «Самоубийцы»: «Да, вторая комедия содержит пестрый ряд зарисовок советского общества, полна остроумных выпадов и смелых намеков на современность. Однако ее видимая энциклопедичность лишена единого фокуса – начать хотя бы с явного отсутствия личности у главного ее героя Подсекальникова, который сбивает с толку окружающих сменами настроения, выступает в одних сценах как ограниченный обыватель, а в других – как прозорливый наблюдатель жизни, стоящий на уровне передовых идей века» [1].

Действительно, в начальных сценах пьесы Эрдман не жалеет комических красок для изображения героя: Подсекальников будит уставшую жену вопросом об оставшейся с вечера ливерной колбасе («Знаешь, Семен, ты во мне этой ливерной колбасой столько убил, столько убил»), затем запирается

в уборной, вызывая панику во всей коммунальной квартире – именно тут и возникает мысль о самоубийстве безработного от отчаяния жизни (слух о несуществующих планах Подсекальниковца распространяет его сосед Калабушкин). Наконец, запугав жену и тещу угрозами самоубийства, Подсекальников получает желанный бейный бас и, уже сосчитав миллионы, которые он запросто заработает своим нечеловеческими искусством, приходит в ужас, прочитав в самоучителе, что для дальнейших занятий надо бы купить «самый дешевый рояль». Разочаровавшись и в этом гениальном плане, Подсекальников устраивает скандал с битьем посуды. Собственно, и для самоубийства у Подсекальниковца нет ровным счетом никаких причин – обида безработного мужа на жену (работающую на него «как лошадь или муравей») не вызвана ничем, кроме идиотского желания Семен Семеныча научиться играть на «бейном басы».

Вместе с тем, Подсекальников в буквальном смысле *по ходу пьесы*, не без подсказки интеллигентов, желающих придать политический смысл его самоубийству, впервые задумывается о том, зачем он живет и достаточно ли плоха его жизнь для того, чтобы ею красиво пожертвовать. При этом он проходит через временную смерть (с похоронами и оплакиванием), а затем на наших же глазах воскресает. Эти ситуации – даже разыгранные фарсово, как у Эрдмана – не могут не вызвать эволюции персонажа. Именно о радикальной эволюции и свидетельствует разрыв между Подсекальниковым, дующим в «бейный бас», и Подсекальниковым, произносящим монолог о том, что не «может быть ничего ближе, любимей, родней своей руки, своей ноги, своего живота».

Каковы же фазы трансформаций Подсекальниковца?

Сначала соблазненный рассказами Аристарха Доминиковича и прочих «общественников» о резонансе, который вызовет его самоубийство, Семен Семенович ошеломлен открывающимися перед ним масштабами собственного величия. Герой явно заморожен фантазмами: приписываемое ему значение как раз свидетельствует о желании манипуляторов использовать его смерть и его жизнь в посторонних Подсекальниковцу целях, т. е., в сущности, подтверждает то, что его жизнь не имеет самостоятельной ценности. Несмотря на это, Подсекальниковца поражает страшный вопрос: а есть ли в его единственной жизни действительно хоть что-нибудь важное и уникальное? Именно этим вопросом он задается в уже упоминавшемся монологе о секунде: «Как же я без себя? Понимаете я? Лично я. Подсекальников. Че-ло-век». Иными словами, именно вопрос о том, есть ли в нем нечто неповторимое, и запускает процесс *самосознания героя* – процесс, который в свою очередь ведет к формированию личности.

Далее, в карнавальной сцене пиршества перед запланированным самоубийством Семен Семеныч, с одной стороны, охвачен чем-то, подобным мании величия («Я достигну таких грандиозных размеров, что вы с каждого места меня увидите. Не жизнью, так смертью своей возьму»), а с другой – ему открывается действительно поразительная свобода:

В первый раз за всю жизнь никого не боюсь... Вот в Союзе сто сорок миллионов, товарищи, и кого-нибудь каждый миллион боится, а я никого не боюсь. Никого. Все равно умирать. Все равно умирать. Ой держите, а то я плясать начну. Я сегодня над всеми людьми владычествую. Я – диктатор. Я – царь, дорогие товарищи. Все могу. Что хочу, то и сделаю. Что бы сделать такое? Что бы сделать такое со своей сумасшедшей властью? Что бы сделать такое для всего человечества... Знаю. Знаю. Нашел. До чего это будет божественно, граждане. Я сейчас, дорогие товарищи, в Кремль позвоню. Прямо в Кремль. Прямо в красное сердце советской республики. Позвоню... и кого-нибудь там... изругаю по-матерному... (*Снимает трубку*.) Все молчат, когда колосс разговаривает с колоссом. Дайте Кремль. Вы не бойтесь, не бойтесь, давайте, барышня. Ктой-то? Кремль. Говорит Подсекальников. Под-се-каль-ни-ков. Индивидуум. Ин-ди-ви-ду-ум. Позовите кого-нибудь самого главного... Передайте ему от меня, что я Маркса прочел, и мне Маркс не понравился. Цыц! Не перебивайте меня. И потом передайте ему, что я их посылаю... Вы слушаете? Боже мой (*Остолбенел. Выронил трубку*.)... Для чего я жил? Для чего? Для статистики. Жизнь моя, сколько лет издевалась ты надо мной. Сколько лет ты меня оскорбляла, жизнь. Но сегодня мой час настал. Жизнь, я требую сатисфакции (3: 1).

Это подлинно трагикомический монолог. Последняя свобода героя («Никого не боюсь... Все равно умирать... Все могу») соединяется с предельным *безвластием* маленького человека (несмотря на декларируемую Подсекальниковым «сумасшедшую власть»). Даже его звонок в Кремль – это инфантильная и комически-бессмысленная попытка компенсировать невозможность какого-либо осмысленного действия. Это же состояние передается и всей логикой сцены: ведь окружающие Посекальникова персонажи ждут его самоубийства, назначенного на 12 часов, а он сам даже не знает до последней минуты, что будет написано в его предсмертной записке (заготовленной для него коллективом заинтересованных авторов). Совершенно очевидно, что Подсекальников уже не распоряжается своей смертью, так же точно, как он не распоряжался и своей жизнью. Потому-то последние слова об обиде на жизнь звучат одновременно горько и смешно.

И только после мнимой смерти Подсекальникова – после того, как все его принимают за покойника, а он не в состоянии нажать на курок – Эрдман не резко, но достаточно радикально меняет точку зрения на своего героя: из «паразита», «клопа», «обывателя» Семен Семеныч в последней сцене превращается в жертвенную фигуру, того самого «человечка»¹, который непременно расплачивается за глобальные социальные проекты, высокие идеалы и «будни великих строек». В своем последнем монологе Подсекальников оборачивается новым Акакием Акакиевичем, презренным и ничтожным коз-

¹ Ср. у Мандельштама в «Египетской марке»: «Жил в Петербурге человек, презираемый швейцарами и женщинами. Звали его Парнок. Ранней весной он выбегал на улицу и топтал по непросохшим тротуарам овечьими копытами». И далее: «...Ведем топить на Фонтанку, с живорыбного садка, одного человечка, за американские часы; за часы белого кондукторского серебра, за лотерейные часы».

лом отпущения, раздавленным и выброшенным за ненадобностью той самой системой, которой он сформирован.

Недаром свой последний монолог Подсекальников произносит после того, как в буквальном смысле *восстает из гроба*, в котором он, притворяясь покойником, провел «ночь, и еще ночь, и еще день». Трагикомическая окраска этой сцены опять-таки очевидна: с одной стороны, на глазах происходит воскрешение личности человека, «разжалованного в массу», а с другой – вся эта сцена поставлена как травестия мистерии страстей и воскресения Христа. И тут нет никакого противоречия: «воскресший» как личность Подсекальников действительно проповедует то, что решительно не согласуется ни с христианской, ни с интеллигентской, ни с коммунистической моралью. Он решительно отказывается быть «личностью», ибо в конечном счете это гордое слово предполагает отказ от собственной жизни. Он согласен, «как угодно, но жить... Что же вы толкуете: “общее”, “личное”. Вы думаете, когда человеку говорят: “Война. Война объявлена”, вы думаете, о чем спрашивает человек, вы думаете, человек спрашивает – с кем война, почему война, за какие идеалы война? Нет, человек спрашивает: “Какой год призывают?”. И он прав, этот человек». То, о чем говорит Подсекальников, на языке эпохи называлось «обывательскими разговорами», «животным инстинктом самосохранения» и «буржуазным индивидуализмом». И действительно, он признается: «Я Марию заставлю на вас работать, тещу в шахту пошлю. Ну, хотите, я буду для вас христарадничать, только дайте мне жить». Он просит «право на шепот. Вы за стройкой даже его не услышите... Мы всю свою жизнь шепотом проживем». Он декларирует: «Все строительство наше, все достижения, мировые пожары, завоевания – все оставьте себе. Мне же дайте, товарищи, тихую жизнь и приличное жалованье».

Но отказываясь от самоубийства, Подсекальников совершает единственный в своей жизни *самостоятельный* поступок. Несмотря на неизбежный позор и несмотря на высокие идеалы, ради которых ему надлежит умереть, он *отказывается подчиниться чужой воле*. Он отказывается от самопожертвования. И его трусость оказывается тождественна его свободе – той самой, возможность которой он почувствовал в «пиршественном» монологе! В этом смысле робкий бунт Подсекальникова, отказавшегося от самоубийства, – это подрыв фундаментальной логики советской культуры, *требующей* от разжалованного в массу человека постоянного самопожертвования. Впрочем, бунт Подсекальникова оказывается окрашен в тона почти трагического одиночества: в конце пьесы обнаруживается, что вдохновленный примером Подсекальникова некто Федя Питунин застрелился, оставив записку: «Подсекальников прав. Жить не стоит». Иначе говоря, социально-культурная машина жертвоприношений, несмотря на кратковременный сбой, в целом продолжает исправно работать.

Смена взгляда на «обывателя» весьма показательна: если в «Мандате» Эрдман обнаруживает в растерянности «массового человека» вектор, устремленный к тирании и террору, то Подсекальников, напротив, представляет

ту слабую, но по-своему могущественную силу, которая *единственно* может противостоять зловещему наступлению «огромной массы масс». Это сила эгоизма, витальный инстинкт, способность массового человека выживать и приспосабливаться даже к самым неблагоприятным обстоятельствам.

Бунт Подсекальников с этой точки зрения приобретает значение бунта витальности против танатологии, бунта инстинкта самосохранения («Я влюблен в свой живот. Я безумно влюблен в свой живот») против служения сколь угодно высоким и благородным идеям (что собственно и предполагается интеллигентской и советской концепцией «личности»). Подсекальников отстаивает свое *право не быть личностью*, т. е. право не идти на самопожертвование, напоминая, что подвиг не может быть нормой жизни, прежде всего потому, что предполагает отрицание жизни: «*Аристарх Доминикович*: Вы хотите сказать, что на свете не бывает героев. *Семен Семенович*: Чего не бывает на свете, товарищи. На свете бывает даже женщина с бородой. Но я говорю не о том, что бывает на свете, а только о том, что есть. А есть на свете всего лишь один человек, который живет и боится смерти больше всего на свете» (3: 6). Именно право не быть героем предстает в «Самоубийце» как основополагающее право личности и главный – забытый за грохотом социальных революций – принцип гуманизма.

Такой взгляд предполагал и глубокую переоценку представлений о «мещанах» и «обывателях». Именно «мещане» и «обыватели», якобы скрывающиеся от требований эпохи за дверями коммуналок и горшками с геранью, оборачивались хранителями этого принципа. Причем хранителями не идейными, а практическими, доказывающими его правоту своим упорным *выживанием*, своим пассивным сопротивлением диктату самопожертвования во имя символических ценностей, своим предпочтением прагматических ценностей символическим.

При этом важно заметить, что, заменяя официальный лик советской танатологии неофициальным, Эрдман преследовал не только тактические цели: таким образом он вольно или невольно устанавливал связь между террором советского героизма и культурной традицией русской интеллигенции, с ее пафосом самопожертвования во имя высоких целей и вытекающей из этого пафоса ненавистью к «мещанским», «обывательским», т. е. прагматическим, индивидуалистическим, а главное, не возвышенным ценностям. С этой точки зрения весьма показательна притча о курице и утятах, рассказываемая Аристархом Доминиковичем:

Под одну сердобольную курицу подложили утиные яйца. Много лет она их высидывала. Много лет согревала своим теплом, наконец высидела. Утки вылупились из яиц, с ликованием вылезли из-под курицы, ухватили ее за шиворот и потащили к реке. «Я ваша мама, – вскричала курица, – я сидела на вас. Что вы делаете?». – «Плыви», – заревели утки. Понимаете аллегорию?.. Кто, по-вашему, эта курица? Это наша интеллигенция. Кто, по-вашему, эти яйца? Яйца эти – пролетариат. Много лет просидела интеллигенция на пролетариате, много лет просидела она на нем. Все выси-

живала, высиживала, наконец высидела. Пролетарии вылупились из яиц. Ухватили интеллигенцию и потащили к реке. «Я ваша мама, – вскричала курица, – я сидела на вас. Что вы делаете?». – «Плыви», – заревели утки. «Я не плаваю». – «Ну лети». – «Разве курица птица?» – сказала интеллигенция. «Ну, сиди». И действительно посадили.

Если Гранд-Скубик рассказывает свою аллегорию, чтобы подчеркнуть неблагодарность «высиженных» интеллигенцией пролетариев, то в контексте пьесы в целом эта притча приобретает несколько иное значение. Интеллигенция слишком долго приносила себя в жертву так называемому народу, чтобы последний не усвоил императивность жертвоприношения. И поэтому, став жертвой большевистского террора, интеллигенция пожинает плоды собственной идеологии: ведь «революционный народ» действительно *воспитан* идеалистами-интеллигентами, и интеллигенция столь же цинично использует «обывателя», требуя от него непременного самопожертвования, как и «пролетариат» – интеллигенцию. Созвучие между ключевыми словами аллегории: «высиживала» и «сиди» – лишь подчеркивает эту преемственность.

Преемственность эта, к сожалению, видна и в том, как эрдмановская критика императива жертвенности как формы террора редуцируется таким идеологом либеральной интеллигенции 1960–70-х, как Н. Я. Мандельштам. В главе своих мемуаров, посвященной Эрдману и названной «Самоубийца», она доказывает, что пьеса была первоначально задумана как антиинтеллигентская и антиобывательская, но по ходу работы «в замысел прорвалась тема человечности. Эта пьеса о том, почему мы остались жить, хотя все толкало нас на самоубийство» [2]. Далее – в полном противоречии с логикой заглавной пьесы – Н. Я. противопоставляет Эрдмана Мандельштаму: «А сам Эрдман обрек себя на безмолвие, лишь бы сохранить жизнь... В противоположность О. М., который отстаивал свое право на “шевелившиеся губы”, Эрдман запер свои на замок» [3]. Снисходительное отношение к эрдмановскому отказу от героического самопожертвования в этом фрагменте очевидно, хоть и бесспорно оправдано опытом самой Надежды Яковлевны. Чего не скажешь о Дмитрие Быкове, современном критике, модном журналисте и романисте, который, неосознанно воспроизводя точку зрения Н. Я. Мандельштам, приходит к тому самому отношению к человеческой жизни, с которым, собственно, и спорит пьеса Эрдмана: «Пьеса Эрдмана “Самоубийца” очень неудачна. Драматург хотел написать одно, а получилось другое. Главный пошляк Подсекальников стал казаться ему положительным героем. В результате нет ни трагедии, ни мелодрамы, а лишь событие со странным пафосом. *Человек вместо того, чтобы покончить жизнь самоубийством, выбирает жизнь – серую и коммунальную* (курсив мой. – М. Л.). В этом трагедия обывателя. Сталин, у которого был ограниченный, но верный вкус, говорил, что ставить пьесу не стоит. Я тоже так считаю. Она не актуальна. Все эти типажи умерли в 30-х годах» [4]. Особенно любопытно утверждение Д. Быкова о том, что пьеса Эрдмана давно утратила актуальность, хотя его

собственная реакция (не случайно резонирующая со сталинской) скорее всего свидетельствует об обратном.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Щеглов Ю. К. Конструктивистский балаган Н. Эрдмана // Новое литературное обозрение. 1998. № 33 (5). С. 121.
2. Мандельштам Н. Я. Воспоминания. Нью-Йорк, 1970. С. 346.
3. Там же. С. 346–347.
4. Ваш досуг. 2006. № 1 [453], 12–22 января, также см.: URL: http://community.livejournal.com/ru_bykov/17848.html



Е. И. Орлова
г. Москва

АВТОР В «СЕНТИМЕНТАЛЬНЫХ ПОВЕСТЯХ» М. ЗОШЕНКО: ОПЫТ РЕАЛЬНОГО КОММЕНТАРИЯ

«...Некоторая моя новизна в литературе была целиком моим изобретением», – Зошенко, конечно же, с полным правом произнес эти слова. Его великим (скажем мы теперь) открытием стал сатирический сказ – и сразу же вызвал широчайший отклик у критики, которая в массе своей не поняла и не приняла этого открытия. Современного историка литературы не может не удивить несоответствие: с одной стороны, огромная читательская популярность Зошенко и пристально-сочувственный интерес к его прозе лучших филологов 1920-х годов; с другой – подозрительность критики, ставившей под сомнение саму сказовую манеру.

Но стиливая эволюция Зошенко в двадцатые годы была стремительной.

После сборников «Уважаемые граждане» и «Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова» он пишет рассказ «Коза», а вскоре – «Сентиментальные повести».

Это был следующий шаг, не менее новаторский. Суть его состояла в том, что авторская позиция была опосредована фигурой повествователя, оценка которого совпадает с авторской в плане содержания, но резко расходится в плане выражения. «Зошенко, как мы помним, всячески оттаивал свое право писать о “маленьком человеке”. Внутренняя, скрытая полемика поначалу была связана только с протестом против ложной патетики. Но теперь автор-рассказчик везде, где открыто объявляет о своем существовании, будь то вступление к “Сентиментальным повестям” или неожиданные, но точно рассчитанные эмоциональные прорывы сквозь строгие границы объективного повествования в самом тексте повестей, – он говорит как бы извиняясь и оправдываясь. Его самоутверждение происходит в незримой борьбе,

и присутствие воображаемого оппонента неизменно. Автор-рассказчик то принимает сторону читателя... То он выступает в обличье критика, который, вероятно, будет ругать автора "за выбор такой мелкой темы". Автор и не оспаривает этого..." [1].

Критика в двадцатые годы, однако, не заметила, что и вне «Сентиментальных повестей» в прозе Зощенко появляется герой-рассказчик или повествователь, которого нельзя назвать сказовым, но который лишь потенциально противопоставлен герою как второй план повествования. Критика прошла мимо лежащих вне сказа рассказов Зощенко, но и сказ с его разновидностями не был понят ею. Поэтому часто герои Зощенко воспринимались ею как однотипные, как легкие вариации одного и того же лица.

«... У героев Зощенко нет, собственно, законченных характеров... у него нет типов, у него по существу нет даже ни генерала, ни интеллигента, ни крестьянина, ни рабочих, а есть один многоликий тип... И в результате мы имеем куски и осколки какого-то одного характера, одного типа, а в общем получается груда порою блещущих кусочков, не представляющих собой ничего цельного. Это чрезвычайно понижает ценность юмора Зощенко», – писал критик, пытаясь определить «социальную принадлежность» героев Зощенко, а соответственно (по безупречной в своей линейности логике!) – и их автора. Неудивительно, что такой метод мышления приводил критика к противоречию. «Сам автор словно смотрит на своих героев в бинокль с обратной стороны, видит их в отдаленной перспективе...» [2].

Ясно, однако, что дело обстоит как раз наоборот: герой выходил в сказовом повествовании на первый план. При этом роль читателя чрезвычайно активизировалась, он оказывался максимально приближен к герою, в том числе и за счет «устранения» автора. Критик же приходит к выводу о «безыдейности не только героев, но и самого автора» [3], о тождестве автора и героя.

Однако Зощенко упорно конструирует образ именно такого, если не вовсе «безыдейного», то неумелого, необразованного автора; но зато этот «автор» (или повествователь в случаях, где нет реализованного в тексте образа «писателя») – «сын и брат» героев, о которых повествует. «Это автор, неожиданным образом выступающий в форме сказа и вступающий с ним в разительное несоответствие. Тем самым традиционная роль сказа как характерной (главным образом устной) и чужой для автора речи подвергнута сильнейшему сомнению» [4].

Эту особенность авторской позиции Зощенко особенно важно было учесть при анализе рассказов и «Сентиментальных повестей», где появляется образ «автора», и опять его слово не тождественно собственно авторскому.

Впервые образ такого автора появляется в повести «Аполлон и Тамара» (1923), объединяет «Сентиментальные повести» (первое отдельное издание – 1927 г.), возникает в предисловии к «Мишелю Синягину» (1930).

Особенно интересна история четырех изданий «Сентиментальных повестей», мистификация (одновременно с пародией на мистификацию) в пер-

вых изданиях и «разоблачение» ее в четвертом издании. В известном смысле можно утверждать, что это – история отношений критики с писателем, или, вернее, так: материалы критики могут служить как бы реальным комментарием к этим авторским предисловиям, тем контекстом, который во многом определил их стиль.

Однако восприятие критикой «Сентиментальных повестей» началось раньше: повести сначала выходили отдельно. Первой из них – «Аполлон и Тамара» – предшествовал рассказ «Коза» (1922), воспринятый частью критики, сразу после публикации «Рассказов Синебрюхова», как новый шаг в работе писателя. Внимательный рецензент зафиксировал эту новизну: «Повесть Михаила Зощенко “Коза” знаменует поворот в творчестве автора: Зощенко оставляет сказ и впервые мы слышим “собственный” голос писателя» [5]. Здесь же критик говорит о связи «Козы» с прозой Гоголя, причем оценивает это со знаком «минус»: «Нельзя не отметить, что “Рассказы господина Синебрюхова” были в своем роде оригинальнее, в “Козе” много гоголевских реминисценций...» [6].

Как видим, именно со сказом критик связывает в 1923 г. перспективы литературной работы Зощенко (и дальнейшее творчество писателя подтвердило эту перспективность). В то же время понятие сказа только начинает входить в широкий литературно-критический обиход, оно еще несколько непривычно. Но особенно заслуживает внимания указание на иной, по сравнению с «Рассказами Синебрюхова», принцип повествования, и не случайно лишь в переносном смысле допускает И. Оксенов осторожно вводимое им суждение о «собственном» голосе писателя, подчеркивая условность такого определения в повествовании, колеблющемся в пределах несобственно-авторского повествования и несобственно-прямой речи, формах, имеющих глубокое внутреннее родство и не всегда легко различимых. Эта тенденция, ставшая продуктивной в прозе 1960-х – 1970-х годов, отчетливо намечается в двадцатые годы и связана не в последнюю очередь именно с творчеством Зощенко.

Но как раз продуктивность форм, которые ориентировались на слово героя, в 20-е годы была подвергнута сомнению. Отказ от прямого оценивающего авторского слова расценивался как пассивность автора, от которого ждали определенного, резко отдельного от героя, последнего, оценивающего слова. «У Зощенко есть все данные для того, чтобы стать благодушным, незлобивым сатириком современности» [7] – это суждение критика (заметим: еще достаточно благожелательного по отношению к писателю) содержало сомнения в возможности сложных отношений между словом автора и словом героя. Сложность структуры «Сентиментальных повестей», где равно важную роль наряду с персонажами играл образ самого «автора» этих повестей, осталась для критика закрытой. «Автора», явившегося уже в повести «Аполлон и Тамара», он воспринял как разрушение целостности текста: «...досадно становится, когда... через страницу, маска разрывается и открывает “лицо автора”. <...> Чередование и смешение различных пластов: па-

родийного, перебиваемого “сказом” бытового и... лирического» [8] критик склонен был рассматривать как художественный срыв.

Между тем действительная сложность, многослойность «Сентиментальных повестей» была определена и сложностью замысла, и тем, что, реализуя этот замысел, Зощенко ставил между героем и читателем фигуру автора, как бы выполняя давно уже назревшее и настойчиво звучащее в критике желание услышать «собственный» голос автора, но на самом деле снова наводя критику на ложный след.

Фигура «писателя» И. В. Коленкова была нужна Зощенко, думается, не только для полемики с литературой XIX века и не только для пародийного пересмотра художественных средств современной ему литературы. С одной стороны, «автор» «Сентиментальных повестей» был как бы опосредующим звеном между героями и собственно автором – и это открывало новые возможности проникновения в характеры героев (любопытно в связи с этим замечание Г. А. Бармина: «В “Козе” сделана попытка *освободить персонаж от подчинения сказу*» (курсив мой. – Е. О.) [9]). С другой стороны, фигура такого «автора» была, как нам представляется, результатом «сказового» опыта писателя: «ориентация на видение героя видоизменяла стиль авторской речи даже тогда, когда писатель повествовал, казалось, “от себя”» [10].

Но своеобразие образа автора в «Сентиментальных повестях» заключалось еще и в том, что, вводя фигуру неопытного литератора, испытывающего трудности с «орфографией», намеренно подчеркивая неумелость автора и его сомнения, Зощенко получал возможность – может быть, впервые – заговорить, хотя и «не своим голосом» (по слову М. Чудаковой), о проблеме творчества, о темах своих повестей, о сложном спектре чувств к своим героям.

И критика зафиксировала эту новизну. «Новой своей книжкой он вступил во вторую фазу: это уже не маленькие колючие, веселые рассказы книги “Уважаемые граждане”; юмор “Сентиментальных повестей” затушеван, смягчен искренней авторской горечью (подчас искусно замаскированной), грустным сочувствием к умственному и материальному убожеству обывательской жизни» [11]. И – подобно тому как И. Оксенов опасался ученичества Зощенко у Гоголя – критик предостерегает писателя от вступления на путь подражательства тому же Гоголю.

Но мистифицируя читателя, вводя «автора»-посредника Ивана Васильевича Коленкова и как бы напрашиваясь на сопоставление с Иваном Петровичем Белкиным и Рудым Паньком, Зощенко выполнял иные задачи: фигура автора выдвинута в его повестях на первый план. Если в повести «Аполлон и Тамара» в третьей части автор объясняется с читателем, уверяя его в истинности происходивших событий, предваряет дальнейшее развитие истории своими комментариями, то в следующей повести – «Страшная ночь» – автор становится уже центральной фигурой повествования, а тема автора занимает такое же место, как тема героя. «Он существует рядом с героем повести Котофеевым и даже очень похож на него...» – писал Г. А. Бармин, в то же

время отмечая явную пародийность «автора»: «Ирония, просвечивавшая в сказе... через эксперименты литературной пародии, переходит в “философию от автора”».

Авторская маска становится “литературной личностью”» [12] – так видел Бармин результат эволюции Зоженко.

Было бы, однако, неверно понимать тему «И. В. Коленкорова» только как «сатиру... на “автора”» [13] – такой взгляд, распространенный в 20-е годы и позднее, открывал лишь одну, и, может быть, наименее важную сторону в теме автора. Рассматривая косноязычного, но предусмотрительного «автора», заботящегося о том, как бы не «прослыть состоятельным человеком» (Предисловие ко второму изданию повестей), как идеолога мещанского мира, критика не замечала того, что устами этого «автора» может говорить и истинный автор, больше того – только этим словом и может он воспользоваться для своих целей, вкладывая в него «свои собственные устремления» (М. Бахтин) и одновременно пародируя его как чужое. Первое издание «Сентиментальных повестей» (1927) вышло без этого видимого «раздвоения» автора на Коленкорова и, если можно так сказать, собственно автора. В издании 1928 г. Зоженко усложняет задачу, специально «представляя» фигуру Коленкорова. Явная вымышленность ее подчеркнута: Иван Васильевич Коленкоров, оказывается, «родной брат Ек. Вас. Коленкоровой, тепло и любовно выведенной в повести “Люди”». Пародийность и, главное, вымышленность Коленкорова не подлежит сомнению. Однако не случайно в статье «О себе, о критиках и о своей работе» Зоженко счел необходимым специально обговорить эту пародийность, не замеченную широкой критикой, усматривавшей в Коленкорове продолжение линии Белкина и Рудого Панька либо отождествлявшей фигуру Коленкорова с собственно автором. С этим, очевидно, связано и Предисловие к третьему изданию повестей (1929), где автор отказывается от своей мистификации, разъясняя, «в силу недоразумений», что «лицо, от которого ведутся эти повести, есть... воображаемое лицо». Предисловие это уже целиком обращено к «почтеннейшей критике»; мистифицирующие «многочисленные запросы», на которые ссылается автор во втором предисловии, и «постоянные запросы» (в третьем) сменяются мотивировкой, имеющей реальные основания, – «прошлые недоразумения», надо думать, побудили автора выступить в четвертом издании уже от своего лица с полушутливым уверением в том, что автор и Коленкоров – не одно и то же лицо.

Критические выступления начала 20-х годов могут служить нам как бы реальным комментарием к некоторым рассуждениям автора в «Сентиментальных повестях». Полемизм Зоженко здесь явно направлен на вульгаризаторскую критику. Так, о творчестве Зоженко в целом, но в связи с рассказом «Коза», А. Свентицкий писал: «Творческий аппарат Зоженки устроен таким образом, что, например, как “у помойной ямы стояла коза безрогая” и что “вымя у ей до земли”, он заметил... Но что в жизни произошли какие-то небывало огромные события, что была революция – этого он не приметил,

творчески не ощутил» [14]. Несомненно, что год спустя в повести «Страшная ночь» Зощенко явно отвечает критику в таком пассаже:

И вдобавок жизнь какая-то странная.

Вот выйдешь, например, в поле, за город... Домишко какой-нибудь за городом. Забор. Скучный такой. Коровенка стоит этакая скучная до слез... Бок в навозе у ней. Хвостом треплет... Жует... Баба этакая в сером трикотажном платке сидит. Делает что-то руками. Петух ходит.

Ох, до чего скучно это видеть!

Интересно, что повесть «Страшная ночь» послужила для А. Лежнева поводом для разговора о методах и приемах современной критики. Не подержав повесть в целом, он, тем не менее, почувствовал полемический тон заявлений автора о праве на тему «мелкой жизни», почувствовал за иронией авторских деклараций истинный драматизм писателя, обвиненного в «нежелании видеть положительные стороны».

Считая особенно удачной первую главу повести – «нечто вроде авторского объяснения с читателем и критиком, написанное, хотя и в полуюмористическом тоне, но по существу вполне серьезное», – А. Лежнев сосредоточивает внимание на позиции воображаемого критика, с которым полемизирует автор. «Он (критик. – Е. О.) подавляет писателя своей правотой. Он расплющивает произведение грузным молотом несоразмерно тяжелой и рьяной критики. Он ищет у писателя слабых пунктов и, найдя одно-два идеологических отклонения, ставит над ним крест. Его правота диалектически переходит в неправоту... “Беда как плохо быть русским писателем”. Это подлинно “воплъ сердца”, и он лучше всего показывает, каких приемов в критике не надо держаться и как мало одной логической правоты» [15]. Нетрудно увидеть в этом выступлении А. Лежнева полемику с напостовской критикой, писавшей по поводу «Сентиментальных повестей» об «обывательском брюзжании и меланхолическом зубоскальстве насчет притеснения его, Зощенки, идеологической критикой...» [16].

Так «Сентиментальные повести» Зощенко не только становились предметом обсуждения в критике, но и включались еще в один контекст – в реальную борьбу, происходившую в самой литературной критике. С другой стороны, история четырех предисловий показывает, как писатель ведет свою сложную стилевую игру, будучи вынужден учитывать и еще одного оппонента – «почтеннейшую критику». И в голосе его, хотя пока по-прежнему игровом, к концу 20-х годов уже звучат тревожные ноты. Критики, можно подумать, дождались искомого – автор «разоблачил» свою же мистификацию, развел себя и Коленкорова, кажется, заговорил наконец своим собственным голосом... почти. Все же полемический и пародийный тон Зощенко оставляет за собой. «Неврастения, идеологическое шатание, крупные противоречия и меланхолия – вот чем пришлось наделить нам своего “выдвиженца”, И. В. Коленкорова. Сам же автор – писатель М. М. Зощенко, сын и брат таких нездоровых людей, – давно перешагнул все это. И в настоящее время

он противоречий не имеет». Что же касается открытого и прямого слова, то, если оно и есть в предисловии, его скорее надо искать в непосредственном обращении к критике, которую автор предостерегает от того, чтобы «замахнуться на беззащитного писателя». И в этих словах уже явственно различима тревога.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Белая Г. А.* Дон-Кихоты революции – опыт побед и поражений. М., 2004. С. 167–168.
2. *Жига И.* «Уважаемые граждане», «Нервные люди», «О чем пел соловей» // Молодая гвардия. 1927. № 9. С. 201–202.
3. Там же.
4. *Чудакова М. О.* Поэтика Михаила Зощенко. М., 1979. С. 60–61.
5. *Оксенов И.* Альманах артели писателей «Круг». Кн. 1 // Книга и революция. 1923. № 2. С. 63.
6. Там же.
7. *Оксенов И.* Указ. соч.
8. Печать и революция. 1923. № 3. С. 77.
9. *Бармин Г. А.* Пути Зощенки // Михаил Зощенко. Статьи и материалы. Л., 1928. С. 32.
10. *Белая Г. А.* Закономерности стиливого развития советской прозы двадцатых годов. М., 1977. С. 78.
11. *Палей А. Р.* Михаил Зощенко. «О чем пел соловей». Сентиментальные повести // Новый мир. 1927. № 6. С. 205.
12. *Бармин Г. А.* Пути Зощенки. С. 40–41.
13. *Вольне Цезарь.* Двадцать лет работы М. М. Зощенко // Литературный современник. 1941. № 3. С. 142.
14. *Свентицкий А.* Октябрь в литературе // Литературный еженедельник. 1923. № 43. С. 10.
15. *Лежнев А.* Обозрение искусств и литературы // Печать и революция. 1925. № 5–6. С. 235–236.
16. *Горбачев Г.* На переломе. Эволюция русской литературы за 1924–1925 гг. // Звезда. 1926. № 1. С. 226.

О. В. Зырянов
г. Екатеринбург

«СОНЕТЫ НА РУБАШКАХ» Г. САПГИРА В КОНТЕКСТЕ ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫХ ИСКАНИЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА*



Напомним известное высказывание М. Бахтина, достаточно точно передающее диалектику отношений жанра и стиля в литературе нового времени: «Где стиль, там жанр. Переход стиля из одного жанра в другой не только меняет звучание стиля в условиях несвойственного ему жанра, но и разрушает или обновляет данный жанр» [1]. К постоянно обновляющимся в ходе литературной истории *динамическим* жанрам (термин В. А. Грехнева) данное утверждение, казалось бы, вполне применимо. Но как обстоит дело с жанрами *стабильными*, которым «свойственна консервация формы» [2], например, с эпиграммой или сонетом? Попытаемся проследить указанную закономерность в анализе самой строгой поэтической формы – сонета, архитектурная модель которого (так уж повелось в истории жанра) призвана соблюдать верность освященному традицией жанрово-стилевому канону.

Исходя из того, что сонет – твердая стиховая форма, строгая жанрово-композиционная структура, обращение к ней со стороны различных поэтов можно объяснить, как правило, двумя причинами. У авторов неотрадиционалистской направленности ориентация на сонет, по всей видимости, предполагает воспроизведение канонического жанра, освоение сонетной структуры строгого употребления. Напротив, поэты авангардистского направления вместо следования устоявшейся традиции предпочитают существенную трансформацию жанрового канона, экспериментальное обновление сонетной формы.

По контрасту со строго регламентированной структурой, которую является собой сонет, допускаемые в нем поэтические вольности выглядят особенно впечатляющими. Границы любого жанра (и сонет здесь не исключение) определяются пределами той свободы, которая допустима в обращении с тем или иным жанром. Переход за границы допустимой свободы ставит под сомнение само ощущение жанра. Не случайно в одном из интервью И. Бродский признавался об особом *эффекте напряжения*, который возникает между тем, что говорится (вполне современным содержанием), и формой (строгой, в том числе и сонетной), в которой это содержание выражено. Вот как объяснял это сам поэт: «Если же вы придадите стихотворению определенную форму, например, форму сонета, людям это покажется необычным. Эта фор-

* Исследование подготовлено в рамках интеграционного проекта УрО – СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы» в системе интертекстуальных и контекстуальных связей (национальный и региональный аспекты)».

ма им знакома. Но они считали сонеты чем-то величественным. Одну и ту же вещь можно воспринимать по-разному. Вы прогуливаетесь по улице и видите на ней нечто ужасное. Эта вещь ужасна не сама по себе, а потому, что она происходит на улице, где, предполагается, должны царить спокойствие и порядок. Современное содержание, облеченное в строгую форму, выглядит как автомобиль, едущий на автострате не по той полосе» [3]. Именно «ужасное» нарушение установившегося спокойствия и классического порядка, свойственных жанровому канону сонета, демонстрируют многочисленные примеры сонетных форм Г. Сапгира.

Особый интерес в плане жанрового эксперимента представляет книга Сапгира «Сонеты на рубашках»¹. В составе книги 80 сонетов. Из них 49 сонетов (т. е. 60 % от общего числа текстов) написаны 5-стопным ямбом, с редкими вкраплениями строчек иной длины, и ориентированы на более или менее строгую сонетную структуру. Еще семь сонетов написаны иными размерами (4-стопный ямб, 4-стопный хорей, 4-стопный амфибрахий, дольник, акцентный стих). Два сонета («Путевые впечатления» и «Муза») частично зарифмованы: примечательно, что нерифмованным катренам в обоих случаях противостоят зарифмованные терцеты (*ааВ ввВ* и *ААВ ВВВ*). К частично деформированным сонетам следует отнести следующие тексты: «Неоконченный сонет» (с отсутствующим последним терцетом), «Миледи» (вариант «безголового» сонета), «Поляна в горах» (пример «опрокинутого» сонета). Два сонета представляют собой серьезно деформированные тексты (с частичными пробелами или совершенно белый лист бумаги): стихотворения «I Фриз разрушенный» и «I. Новогодний сонет». Остальные тексты (общим числом 17, т. е. около 20 % всего сонетного массива) представляют собой верлибры, разбитые в соответствии с присущей сонету строфической организацией (4 + 4 + 3 + 3). Именно они дальше всех отстоят от жанрового канона. Показательно также следующее обстоятельство: большинство из них (14 текстов из 17-ти) помещены во втором разделе книги «Сонеты – 89».

В качестве особенного эксперимента отметим «Рванный сонет» и «Сонет-статью» – разбитую по форме сонета с многочисленными стиховыми переносами прозу газетной передовицы. Последний случай более сложный и неординарный – с учетом того, что сонет исторически возникает как жанр диалектического развертывания мысли. Пожалуй, это единственная в художественной традиции канонизированная форма дискурсивной поэзии, своего рода непревзойденный образец поэтической триалектики (развития художественной мысли по принципу *тезис – антитезис – синтез*). На этом фоне попытка Сапгира обосновать *алогичный* тип сонета, передающий идею абсурдности бытия («Библейские сонеты», «Диагноз», «Портрет Анны Карениной (с уси-

¹ Первое издание книги было осуществлено издательством «Третья волна» (Париж, 1978), второе – издательством «Прометей» (Москва, 1989). В своей статье мы опираемся на третье издание «Сонетов...», дополненное и отредактированное. Все цитаты из сонетов Сапгира приводятся в дальнейшем с указанием страниц в тексте по изданию: Сапгир Генрих. Сонеты на рубашках. 1975–1989. Омск, 1991.

ками)), «Разное об А. С. Пушкине» и др.), выглядит особенно вызывающей. Обращаясь к верлибру, т. е. полностью отказываясь от метрики и рифмовки, поэт пытается выдержать последнее напоминание о сонетной форме – традиционную для модели сонета графическую разбивку. Однако сонетная форма чуждается столь радикального эксперимента. Написанные свободным стихом и выдержанные в алогичном стиле, указанные 14-строчники следует идентифицировать не иначе, как *каторзианы* [4]: по своим структурно-содержательным параметрам они не дотягивают до жанровой планки сонета. Эффект «ужасного» нарушения традиционно сложившегося спокойствия и порядка, о котором писал еще И. Бродский, ниспровергает в этом случае все мыслимые и немыслимые представления о классической строгости сонетной формы.

Жанр сонета интересен еще в одном отношении. Если оценивать лирические жанры по степени авторефлексивности, то, пожалуй, из всех известных композиционно-архитектонических форм лидирующим оказывается именно сонет, этот откровенно относящийся к разряду металирики жанр, вся история которого есть история его жанрового самосознания, опыт напряженной метажанровой рефлексии. Не случайно именно в сонете сама жанровая форма становится предметом развернутого «метапоэтического автокомментария». Сонет о сонете – особо показательная разновидность сонетного жанра.

В этом отношении сонеты Сапгира не являются исключением. Книга «Сонеты на рубашках» включает целый ряд оригинальных (если не сказать больше – экстравагантных) вариантов жанра, о чем свидетельствуют авторские номинации: «Лингвистические сонеты», «Сонет-венук», «Пьяный сонет», «Сонет-комментарий», «Неоконченный сонет», «Рванный сонет», «Сонет-статья», «Нечто – ничто (*Метафизический сонет*)». Образующие диалогическую пару «Новогодний сонет» и следующий за ним «Сонет-комментарий», подробно разобранные в книге Ю. Б. Орлицкого [5], лишний раз подтверждают основную особенность металирики: «автор осознанно или даже специально вводит в поэтический текст уровень формального анализа этого же текста» [6].

Но жанровые номинации лишь частный случай жанровой авторефлексии. Проявляемые в самом тексте некие знаки интенциональности авторского сознания, связанные с жанровой традицией, следовало бы именовать *жанровыми рефлексивами*. В ряде сонетов Сапгира обращает на себя внимание характерная особенность: в последней строке (так называемом сонетном замке) поэт предпочитает поместить некое ключевое слово, нередко даже само жанровое имя. Так, в сонете «Дух» последний терцет принимает вид: «В башке поэта шалого от пьянства / Ни времени не знаю ни пространства / И изнутри трясу его сонет» (8). Следующий текст с заглавием «Она» выделяет важнейший атрибут сонетного жанра Сапгира: «И вот обняв чужую шею / Я снова девственно белею / И пахну свежестью – р у б а ш к а !» (9). Таким образом, в контексте сонетного микроцикла («Дух» и «Она») устанавливается дополнительная смысловая перекличка – образно-понятийная связь сонета и белой накрахмаленной рубашки (аналога чистого листа бумаги),

что, между прочим, получает специфическое подкрепление в заглавии самой книги Сапгира – «Сонеты на рубашках».

Отметим еще один вариант жанровой авторефлексии. Сонет «Пейзаж с домом творчества Болшево» заканчивается указанием на новорожденный сонет: «Как бьется сердце!.. Утром у столовой / Сидят вороны крупные как совы / На ветках увенчавших мой сонет» (36). Образцом «сонета о сонете» (помимо «2. Сонет-комментарий») можно считать также текст «Сонет во сне». Лирическому герою снится, что во сне он сочинил сонет. Но создание сонета во сне (причем, как мы понимаем, на ходу идущего поезда) оборачивается для самого сочинителя целым рядом «превратностей»:

Я был внутри сонета и снаружи
И я страдал, что это обнаружат
И снова на Урал – служить солдатом

Но мой сонет брэнчал стаканом чая
Смотрел в окно меня не замечая
И выглядел Анваром Садатом (28).

Отмеченные нами особенности сонетной практики Г. Сапгира перекликаются с жанровыми поисками как предшествующей, так и современной ему поэзии. Так, в плане жанровой номинации сонеты Сапгира могут быть поставлены в один контекст с сонетами Евгения Шешолина. Достигнутый последним синтез европейской и восточной культурных традиций сказался, прежде всего, в жанровом спектре его поэзии. С одной стороны, поэт прекрасно владел самым совершенным европейским жанром – сонетом строгого употребления (итальянского образца или шекспировского типа), а с другой – всемерно культивировал форму газели и рубаи, позволяя себе и свободные сонетные композиции [7]. Об этом свидетельствуют также многочисленные авторские номинации жанра: «Русский сонет», «Восточный сонет», «Неправильный сонет», «Вольный сонет», «Простой сонет», «Сладко-соленый сонет», «Одуванчики. Сонет пространства», «Назирэ на сонет Лопе де Вега», «Назирэ на сонет Пушкина», «Сонеты из сожженного венка» и т. д.

Характерный для XX века дух эксперимента с сонетной формой отчетливо проявился в венке деформированных сонетов И. Л. Сельвинского «Бар-Кохба» (1920). По точному наблюдению М. Л. Гаспарова, ни один из сонетов, входящих в данный венок, не повторяет другого по типу рифмовки, все они по-разному разбиты на четверо-, трех- и двустушия [8]. Причем (что особенно интересно) среди сонетов указанного цикла выделяются не только опрокинутые сонеты, в которых катрены и терцеты соответственно меняются местами, но и такие специфические инверсированные формы, в которых терцеты заключаются в кольцо из двух катренов.

Не менее примечателен цикл-поэма И. Бродского «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» (1974), поразительный хотя бы уже тем, что поэт ни в од-

ном из двадцати стихотворений не повторяет в точности одну и ту же схему рифмовки, расширяя практически безгранично параметры петраркианской модели сонета. Вместо требуемых каноном пяти рифм (две в катренах и три в терцетах) поэт использует в четырех случаях по четыре рифмы, в трех случаях – по три рифмы, а в двух случаях – по две рифмы, т. е. осуществляя сквозную рифмовку по всему сонету.

Нечто похожее находим в сонетах Г. Сапгира. Если присмотреться к характеру рифмовки в них, то становится ясно: поэт старается предельно разнообразить строфические модели сонета за счет использования разных схем рифмовки и чередования клаузул различной каталектики. К особо экстравагантным формам следует отнести «Зимой в Малеевке» (с двумя сквозными рифмами по всему тексту), «Мне 12 лет» (порядок рифмовки в катренах *аБбв вГГа*), а также «Цветы с окраины» и «Сонет Данте Алигьери» (схемы рифмовки в терцетах *АБА ВВб* и *АБА ВВб*).

Еще один важнейший параметр сонетного жанра – качественная характеристика используемых поэтом рифм. Присущая сонету «звучность» во многом достигается за счет использования именно точных и богатых рифм. Сапгир в этом плане может считаться признанным мастером сонетной рифмовки. Отход от точности рифмы компенсируется у него за счет обогащения рифмующихся созвучий.

Иной стратегии в развитии сонетного жанра придерживался И. Бродский, в большинстве своих сонетов вообще отказываясь от рифмы, хотя и строго выдерживая традиционный для сонетного жанра размер 5-стопного ямба¹. Приведем лишь самые характерные примеры подобных сонетоидов: «Мы снова проживаем у залива...», «Великий Гектор стрелами убит...», «Прошел январь за окнами тюрьмы...», «Я снова слышу голос твой тоскливый...», «1 сентября 1939 года», «Открытка из города К.», «Как жаль, что тем, что стало для меня...», «Неоконченный отрывок», «Сначала вырастут грибы. Потом...»².

Отмеченная тенденция к обеднению рифменных созвучий дает о себе знать и в экстравагантном цикле «Невенюк сонетов» А. В. Еременко [9]. В указанный цикл входят наряду с показательным «Сонетом без рифм» также многочисленные сонеты со сквозными, тавтологическими и омонимическими рифмами. Обилие грамматических и банальных рифм выдает сознательную ироническую игру автора с жанровой традицией, так что подчас единствен-

¹ Пожалуй, единственное исключение из правила – выдержанное в структуре акцентного стиха и отмеченное использованием небрежных рифм стихотворение со столь же уничижительным названием «Сонетик» («Маленькая моя, я грушу...»).

² Однако и здесь следует заметить, что наряду с экстравагантными, нерифмованными сонетоидами поэт активно использует традиционные формы сонета – с более или менее классическими видами рифмовки: «Прислушиваясь к грозным голосам...», «Ты, Муза, недоверчива к любви...», «Выбрасываю на берег словарь...», «Из ваших глаз пустившись в дальний путь...», «Читающие в лицах, маги, где вы?» (второе стихотворение из цикла «На смерть Т. С. Элиота»).

ным указанием на сонетную форму остаются последовательно проводимая поэтом графическая разбивка стихов 4 + 4 + 3 + 3 и порядок рифмовки.

Таким образом, на фоне отмеченных жанрово-стилевых поисков в русской поэзии XX века сонеты Г. Сапгира выделяются достаточно броской оригинальностью. В широком корпусе сапгировских сонетов можно обнаружить, по большому счету, два ярко выраженных жанровых типа. Один из них следует в устоявшемся русле жанровой традиции, хотя при этом существенно развивает композиционно-архитектонические возможности самой сонетной формы. Второй из них, напротив, пытается радикально порвать с многовековой традицией жанра, переосмыслив ее в чисто авангардистском плане. Но и в том, и в другом случае сонетный опыт Сапгира выдает в нем смелого поэта-экспериментатора.

В аспекте жанровой эволюции сонета отметим следующее. Испытание одного из самых стабильных жанров абсолютной, как может показаться, мерой свободы призвано очертить для него те границы, в которых только и протекает актуальное *самосознание* жанра. У каждого жанра «пределы, в которых он в состоянии... сохранять свою эстетическую определенность» [10], конечно же, свои и глубоко специфические. Но даже распад жанра «менее всего деструкция (в негативном значении слова), ибо при этом высвобождается огромная энергия стиля» [11]. Тем более конструктивной следует признать энергию индивидуального авторского стиля, мощнейший фактор жанровой эволюции в условиях «поэтики художественной модальности» (С. Н. Бройтман), который уже зачастую никак не соотносится с законами соответствующего жанра, а самым откровенным образом «разрушает или обновляет данный жанр». Даже в том случае, когда «энергия стиля» оборачивается «энергией заблуждения».

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 257.
2. Грехнев В. А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький, 1985. С. 14.
3. Бродский И. А. Большая книга интервью. М., 2000. С. 32.
4. См.: Шерр Б. Русский сонет // Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика : в честь 60-летия М. Л. Гаспарова. М., 1996. С. 322.
5. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 604–605.
6. Исапова Ф. Х. Металирика // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 119.
7. См. об этом подробнее в нашей статье: Зырянов О. В. Сонетная форма в поэзии Евгения Шешолина // Евгений Шешолин: судьба и творчество. Даугавпилс, 2005. С. 132–147.
8. Гаспаров М. Л. Русский стих 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М., 1993. С. 218.
9. См.: Еременко Александр. Opus magnum. Б. м., 2001. С. 159–172.
10. Грехнев В. А. Лирика Пушкина. С. 238.
11. Там же.



В. В. Блажес
г. Екатеринбург

ПОЭТИЧЕСКАЯ ПУБЛИЦИСТИКА ЕЛЕНА ХОРИНСКАЯ

У нее два имени. Первое по судьбе и крещению – Елена Евгеньевна Котвицкая. Все славянские этимологические словари отмечают только одно значение ее фамилии – якорь, значение имени Елена – свет, отчества – благородная, таким образом, смысловое наполнение первого имени благоприятно во всех отношениях. С этим именем она прожила 100 лет. Второе имя, поэтическое – Елена Хоринская – она выбрала сама для общественного высказывания. Елена Хоринская – автор десятков сборников, адресованных детям и взрослым. Она, родившаяся в январе 1909 года, вошла в двадцать первое столетие своими поэтическими книгами «Прощай, мой век!» (2001 г.), «Вечер» (2004 г.) и осталась участницей современного литературного процесса.

О ее творчестве в разные годы писали Г. Устинов, Е. Долинова, Л. Татьяничева, И. Дергачев, Л. Сорокин, и еще можно назвать до десятка авторов, но все без исключения писали о ее лирических и детских стихах, а она начинала и много десятилетий выступала в жанре поэтической публицистики, которая, конечно, осталась в своем времени и лишилась эстетической ценности. Зато приобрела значение документа своей эпохи, приобрела историческую ценность. Речь идет о ситуативных стихах, т. е. стихах, посвященных какой-либо общественно-политической ситуации общегосударственного, республиканского или локального значения. Ситуативные стихи всегда затрагивали актуальную, даже злободневную тему и были основным жанром поэтической публицистики Елены Хоринской. Без этой публицистики ее творчество выглядит каким-то дистиллированным, адаптированным к началу девяностых годов, когда рухнул Советский Союз и некоторые личности начали демонстративно плевать в свое прошлое, в отечественную историю. Я не собираюсь защищать коммунистические идеи, мне было просто интересно объективно взглянуть на творческий путь писательницы, которая своими глазами видела живого жандарма, слушала Максима Горького, общалась с Верой Инбер, Павлом Бажовым, да мало ли чего она не видела за почти сто лет земной жизни.

В 1920-е годы советская поэзия имела исключительный статус: она занимала заметное место во всех газетах – от городской до «Правды», она звучала по радио, с эстрады, на школьных уроках, рабочих собраниях, праздничных демонстрациях – она была атрибутом повседневности. Елена Котвицкая выросла в атмосфере массовой советской поэзии, утверждавшей

социалистические идеалы и безоглядную веру в то самое «прекрасное будущее», мировое братство народов, которое надо своим трудом приближать и утверждать. Может быть, поэтому у нее с молодых лет была тяга к открытому политическому высказыванию: не к интимному, лирическому, а именно общественно-политическому. С 1925 г. она работала учительницей в селах Бурятии, была активной участницей преобразований, которые коммунисты проводили в деревне, и считала социальную тему главной в литературе. Эта тема требовала прямого обращения к широкому кругу читателей и не от имени какой-то учительницы, а от имени социально маркированной личности, поэтому свои первые стихи она публикует в 1930 г. в газете «Бурят-Монгольская правда» под псевдонимом «Колхозница Маша». Например, стихотворение «Тринадцатый» – об очередной годовщине Октябрьской революции, стихи «Трактора», «Груня-трактористка», «Посевная», «Хлебозаготовки», «Ханда» (о судьбе бурятской женщины)... Сельская учительница пишет о новой жизни с искренней верой в деятельную силу слова, с верой в живую энергию стихотворной строки. Она убеждена, что если с помощью рифмы рассказать об «установках партдирективов по животноводству», то крестьяне сразу все поймут, засучив рукава, возьмутся за дело, и очень скоро «запестреют в колхозах луга и поляны стадами холмогорских коров» (стихотворение «Очередная задача») – такая вера в силу произнесенного слова свойственна только юным поэтам-романтикам или язычникам. Псевдоним «Колхозница Маша» был, конечно, вербальным знаком гордой отреченности от своего родового имени и сознательного приобщения к новой классовой общности; в нем также присутствует молодая наступательность: не Мария, а Маша, но ошутима и наивность, даже детскость.

В 1931 г. она написала небольшую повесть «За центнеры!», в которой отражаются факты жизни забайкальского села: сдача крестьянами хлеба, собрания «пятнадцатидворок», сопротивление зажиточных мужиков, активность сельской молодежи... Первая книжка, по признанию автора, была «робкой и неумелой», но достоверной, в ней нет вымышленных героев, об одном сельском активисте она вспоминала через несколько десятилетий: «Школа. Класс. На сдвинутых скамейках под белой простыней лежит совсем юный белокурый Коля Стрельцов. Его убили прямо в школе. На вечере» («Вечерний Свердловск, 1967, 4 ноября»). Повесть вышла под новым псевдонимом – Елена Хоринская, поскольку описываются колхозные события Хоринского района, где учительствовала молодая писательница. Этот псевдоним вбирает разные смыслы, поэтому стал ее литературным именем. Во-первых, в нем четко обозначена связь с Бурятией: она не чужая, не пришедшая, она свой человек – Елена из Хоринского аймака, которая написала то, что видела, в чем участвовала; во-вторых, в нем присутствует восточная знаковость, явленная также в топонимике тех мест, где она родилась, училась, работала почти десять лет в школе и газете – Бичура, Верхнеудинск (ныне Улан-Удэ), Хасурт, Унэгтэй, и, в-третьих, семейно-родовая фамилия – Котвицкая и поэтическая – Хоринская не только рифмуются, но и соотносятся своим обликом.

В драматургии жизни Елены Евгеньевны они сыграли равновеликие роли, придав ее бытию завидную устойчивость и временную протяженность.

Когда комсомолка Елена Котвицкая брала себе псевдоним «по месту жительства», она думала, что будет постоянно жить в Бурятии, писать о ее людях и новой жизни. И она писала стихи об этом, публиковала их не только в «Бурят-Монгольской правде», но и в журнале «Будущая Сибирь», в сборнике «Поэты Бурят-Монголии», в альманахе «Весна республики». В Бурятии заметили Елену из Хоринского аймака и на республиканском съезде выбрали делегатом Первого Всесоюзного съезда писателей, который проходил в августе 1934 г. в Москве. По ее словам, это был «первый праздник жизни». Она слушала М. Горького, других известных писателей и воспринимала это как подарок судьбы. В 1935 г. она переехала на Урал, в Свердловск, начала заочно учиться в Литературном институте, институте иностранных языков, поступила работать в Областной дом художественного воспитания детей.

По ее первым уральским публикациям видно, что она приняла все требования М. Горького к советским писателям, изложенные в выступлениях на съезде и в статье «Литературные мечтания», что она усвоила канон социализма и то, каким должно быть творческое поведение писателя в рамках этого метода. Она принимала все идеологические установки, поскольку они вполне соответствовали ее представлениям о «месте поэта в рабочем строю», сформировавшимся во времена комсомольской юности, и, кроме того, после съезда писателей у нее еще более утвердилась вера в общественную силу стихотворного слова. Она прожила на Урале почти два года до первой заметной публикации. Произошло это как бы случайно: написала стихотворение, принесла в «Уральский рабочий» и сразу попала на первую страницу праздничного номера – 7 ноября 1936 г. Вся страница – это подборка статей к 19-й годовщине «Великой социалистической революции в СССР» (любопытно, что слово «Октябрьская» еще считалось не обязательным. – В. Б.). Помещено также обращение к «пролетариям всех стран» Исполнительного комитета Коммунистического Интернационала, в нем речь идет об успехах социализма, стахановском движении и т. п., а затем о борьбе с фашизмом в Европе и конкретно в Испании: «Освобождение Испании от гнета фашистских реакционеров не есть частное дело испанцев, а общее дело всего передового и прогрессивного человечества». И рядом напечатано большое стихотворение Елены Хоринской «No pasaran!» (Они не пройдут). Оно сразу привнесло новый смысл: к материалам официального характера присоединился индивидуальный голос. Стихотворение написано от лица женщины, прошедшей гражданскую войну и в настоящее время работающей на заводе; она вспоминает девятнадцатый год, Россию в огне войны и соотносит это с ситуацией в Испании; она готова ехать на помощь «подругам» Антонии Санчес, Долорес Ибаррури: «Они идут, испанские подруги, / Они идут и падают в бою. / О, как хочу пожать я сестрам руки / И рядом стать с винтовкою в строю!». Лирическая героиня уверена в победе: «Пусть воеет в Гвадарраме / Войны буран / Товарищи, мы с вами / No pasaran!». Благодаря стихотворению Елены

Хоринской вся страница приобрела определенную структуру с очевидным тематическим единством, но и с композиционным контрастом прозаического и поэтического, официально-политического и личного, женского. Журналистами «Уральского рабочего» позже неоднократно использовался этот прием включенности поэтического слова Елены Хоринской в официально-прозаический газетный текст. И ее стихи всегда звучали актуально, остро, по-настоящему публицистично.

Как и в Бурятии, газета стала ее домом, хотя она печаталась и в других изданиях. По ее стихам видно, что она стремится уловить современное в общечеловеческом и осветить это так, чтобы войти в политический контекст – она пишет о любви молодых людей, о материнстве, о женских раздумьях и т. п. всегда в духе социалистической актуальности. В стихах, написанных на Урале, она не отошла от прежнего способа выражения авторского сознания – говорить от имени социально значимой личности – но значительно разнообразила его, привнесла выразительность общественных и эстетических характеристик. Этот прием позволял поручать повествование различным героям, точнее, героиням, и стихи могли звучать в любой тональности, но всегда несли печать публицистичности. Например, в «Уральском рабочем» Елена Хоринская публикует стихотворение «Песня»: лирическая героиня – молодая мать, участница гражданской войны, поет маленькой дочке песню и мечтает, чтобы она выросла и стала летчицей или строителем каналов в пустынях Средней Азии. В стихотворении «До свидания», написанном в форме частушечных куплетов, рассказ ведет девушка-трактористка: она проводила в армию любимого, верно его ждет, готова пойти на фронт, если вдруг война («Я подруге сдам свой трактор, / Сброшу черный комбинезон»). Но время – мирное, и девушка уверена, что ее любимым скоро будет дома: «Завяжу я ленту бантом, / Все друзья пойдут со мной... / Ты вернешься лейтенантом... / Возмужалый и родной» («Уральский современник», 1938, № 1, с. 40). И рядом напечатано стихотворение «Ложь» от лица матери-одиночки: когда сын подрастет и спросит про отца, она скажет, что он служил пограничником и был убит в неравном бою, или скажет, что он был полярным летчиком, погибшим при освоении Арктики. Героини стихов – трактористки, рабочие, участницы гражданской войны – готовы защищать Родину, они трудятся с полной отдачей и живут вполне комфортно, потому что ощущают себя включенными в мир братского единства, товарищества и всемирной помощи – этот социалистический мир предстает уже как вполне реальный в стихах Елены Хоринской. Хотя он, конечно, идеализированный. Но в тридцатые годы все идеализировалось, особенно вожди. И здесь необходимо пояснение.

Выступая на I съезде ССП, М. Горький утверждал, что пришла эпоха свободы и расцвета народного творчества, что в ближайшее время появятся фольклорные произведения, воспевающие советскую жизнь и партийных руководителей. В свою очередь партийные лидеры попытались руководить фольклорным процессом, ввести его в нужное идейно-тематическое русло,

как и литературу. Поэтому по всей стране были созданы Дома народного творчества, которые должны были активизировать и направлять в партийное русло массовое творчество. Считалось, что если советскую сказку, частушки про колхоз, былину про Клим Ворошилова широко опубликовать и постоянно передавать по радио, то народ подхватит и запоет про то, что нужно. Поэтому в Домах народного творчества проводились практические занятия по созданию советских песен, сказов, былин... Народных певцов и сказочников «подталкивали» к сочинению, и они сочиняли соответствующие новины-былины про Ленина, Сталина, Чапаева, Буденного... В Свердловском Областном Доме народного творчества штатным методистом работал поэт Николай Куштур и проводил соответствующую работу с народными певцами. О некоторых результатах «Уральский рабочий» сообщал: 78-летняя Марфа Таскина в Лялинском районе сложила былину «О колхозном житье и товарище Сталине», ирбитский колхозник Шильников создал «песни и сказы» о событиях у озера Хасан, мастер Богословского химлесхоза Мыльников сочинил былины «О Ворошилове» и «О трусливых польских панах и храбрых красных воинах» (1940, 24 марта). Писатель Алексей Бондин сочинил былину, в которой Сталин проходит все испытания и, как настоящий эпический богатырь, добывает «волшебную книгу», которая принесет счастье всем народам Советского Союза, – Сталинскую конституцию. Конечно, все эти советские сказки и былины-новины были художественно анемичными. И если в фольклоре вожди выступали в идеализированно-гиперболическом плане, то в литературе было сильным влияние агиографической традиции. Это влияние хорошо изучено и о нем можно сказать кратко.

По мере утверждения принципов социалистического реализма развивалась сакрализация Октябрьской революции, при этом для моделирования образов партийных вождей и в целом советской действительности привлекались традиционные христианские аналогии. В частности, из национального культурного багажа был извлечен жанровый канон жития и введен в практику художественного творчества. Постепенно возникла своеобразная советская агиография, в которой первое место среди руководителей революции занимает, конечно, В. И. Ленин. Например, в известной поэме В. Маяковского он предстает как канонизированный учитель-проповедник, мученик и чудотворец. К середине 1930-х годов в советскую литературную агиографию включается И. В. Сталин. И если попытка Алексея Бондина войти в фольклор оказалась неудачной, то Елена Хоринская очень органично вписалась в советскую нормативную агиографию. В «Уральском современнике» (1938, № 2) она публикует объемное сюжетное стихотворение «Сын»: «завьюженная зимовка» на Лене, ночь, мороз, пурга, сотни верст до ближайшего селения, а на руках у молодой матери умирающий сын – нет спасения, и обезумевшая от безысходного горя женщина обращается к вождю, «самому близкому, самому светлому, самому дорогому», к нему «летят» ее слова: «Товарищ Сталин, сын мой умирает, / Один он, вся надежда на тебя». И утром вдруг «пурга утихла», послышался шум самолета и прилетевший профес-

сор-хирург спас мальчика. Верующая женщина всегда молит Бога о спасении сына, и в стихотворении мать обращается к вождю, как к Богу – на «ты» и не по имени-отчеству, а «товарищ Сталин», именно так было принято. У Елены Хоринской случилось очень сильное стихотворение для своего времени, оно осталось в том времени и, несомненно, должно войти в историю литературы Урала как колоритный образец соцреализма. У других уральских поэтов нет таких стихов о Сталине-чудотворце.

В фольклорно-агиографическом плане написано ее стихотворение «Наш Серго». Г. К. Орджоникидзе покончил жизнь самоубийством в обстановке массовых репрессий, но в правительственном сообщении было объявлено, что он 18 февраля 1937 г. «скоропостижно скончался от паралича сердца». В день похорон – 21 февраля – «Уральский рабочий» напечатал стихотворение Елены Хоринской, которое напоминает плач-причеть: «Слезы горло сжимают мне комом, / Слышу трубы печально поют, / Что не стало родного наркома, / Что упал командир наш в бою». Лирическая героиня, как плача на похоронах, оповещает присутствующих о делах умершего с рефреном «Он любимый, он близкий, он наш», говорит о нем как о святом, безмерно любившем людей и пострадавшем ради их счастья. Она готова его «застывшее» сердце «своим сердцем горячим сменить». В стихах молодой Елены Хоринской даже маленькие дети входят в мир через знакомство с портретом Сталина. По крайней мере, мать умиляется, что дочка, едва научившись говорить, узнает вождя: «У окна вчера с тобою стали, / Ты забавно жмурилась на свет / И сказала: Мама, это Сталин! / Показав ручонкой на портрет».

С началом Великой Отечественной войны в поэтической публицистике Елены Хоринской главной темой стала борьба с фашизмом до полной победы. Нападение фашистской Германии сразу же вызвало ее поэтический отклик. Уже 24 июня 1941 г. в «Уральском рабочем» было напечатано ее стихотворение «Отчизне», в котором она впервые говорит от имени всего народа – и это верный путь: от имени соотечественников обратиться с клятвой верности не к государству или вождям, а к Отчизне, то есть к родине, ведь фашисты поставили задачу уничтожить именно Отечество, превратить русскую нацию и в целом всех славян в людей второго сорта, в рабочее быдло. Она уловила то, что чуть позже, 3 июля, прозвучит в речи Сталина, – мотив всеобщей родственной связи, мотив «братьев и сестер». А после выступления Сталина по радио Елена Хоринская напишет стихотворение «В бой», как поэтический отклик-призыв на речь вождя, и оно сразу же, 5 июля, появится в «Уральском рабочем»: «Голос вождя / Звучит над страной / На битву с врагами зовет / Слитый / Единою волей стальной, / Каждому слову / Внимает народ...». Стихотворение помещено на странице с подборкой материалов о единодушной поддержке вождя – названия статей говорят сами за себя: «Выполним любое приказание Родины», «Каждый центнер хлеба – удар по врагу», «На речь вождя горняки отвечают сотнями тонн угля сверх плана»...

П. П. Бажов обратил внимание на стихи Е. Хоринской и включил их в первый военный выпуск альманаха «Уральский современник», главным ре-

дактором которого он был назначен осенью 1941 г. Открывался альманах текстом выступления председателя Государственного комитета обороны И. Сталина 3 июля 1941 г., далее – статья Всеволода Вишневского «Урок истории», статья Ильи Эренбурга «Гитлеровская орда» (обе перепечатывались из «Красной звезды») и стихи Елены Хоринской «В бой» и «Песня о победе». Елена Хоринская оказалась в очень авторитетной компании, и ее стихи звучат вполне достойно. Следует подчеркнуть, что опытный журналист П. П. Бажов выстроил вступительную часть «Уральского современника» как первую страницу газеты: программная речь вождя тематически продолжена в статьях В. Вишневского, И. Эренбурга – в них речь идет о том, как фашисты, забыв уроки истории, вероломно напали на нашу страну и бесчинствуют, уничтожая города и поселки, культурное достояние народа, мирное население и т. п. То же самое в стихах Елены Хоринской. В форме призыва в стихотворении «Песня о победе» изложено одно из ключевых положений речи И. Сталина: сейчас страна превратилась в единый фронт, он везде – в забое шахты, в заводском цеху, в колхозном поле: «Будем фронтом единым мы биться – / Выходи, точно в бой, на поля; / Больше сена, овса и пшеницы, / Больше меди, железа, угля». В целом статьи московских писателей и стихи уральской поэтессы, передавая в форме публицистики основные положения речи вождя, способствовали их утверждению в массовом сознании и подъему патриотических чувств.

Сегодня поэт ни за какие коврижки не станет писать ситуативные стихи по случаю какой-либо общественной трагедии или торжества и тем более в поэтической форме излагать мысли партийных или государственных лидеров. Потому что фактически исчезла общественно-государственная функция стихотворного слова, и поэтическая публицистика ушла из будничного и праздничного обихода. А во времена молодости Елены Хоринской все было наоборот, и она сознательно позиционировала себя как поэта, убежденного в силе произнесенного слова и стремящегося к открытому выступлению. Поэтому она бралась за любую работу, связанную с письменным или устным словом. Например, в 1941 г. Свердловск выпустил плакат: красноармеец прижимает к себе ребенка, под рисунком безымянные стихи, хотя сочинила их Елена Хоринская: «Расти, сынок! / Как любящая мать, / Тебя отчизна будет охранять, / Чтоб солнце не погасло над тобой, / Идем сегодня мы / В последний бой!» Она не обращала внимания на ранг газеты – орган обкома партии или заводская многотиражка – где требовалось, там и выступала. В статье 1967 года она вспоминала: «Тогда, в грозные военные годы, нужно было очень много стихов. Мы читали их на радио после сводок Совинформбюро, читали в госпиталях. Вот “Большевистские темпы” – заводская многотиражка, 1942 год, 7 ноября. Двадцать пятая годовщина Октября. Передовая “Четверть века Страны Советов”, рассказы о фронтовых бригадах, стихотворение “Тебе, Родина, тебе, фронт!”. В номере моя песня “Груня”. Она посвящена девушке, которая первой из женщин завода овладела мужской профессией литейщика. Тогда я написала

несколько песен о лучших людях завода» («Вечерний Свердловск», 1967, 4 ноября).

Во время войны она иногда писала лирические стихи, и П. П. Бажов брал их в «Уральский современник»: «Когда за окнами густая мгла», «Косматый снег кружится все быстрее», «Я знаю, ты помнишь о юности нашей» – в них мотивы любви, грусти, ожидания писем с фронта от любимого... Стихи оказались проходными. Но однажды она лирике придала публицистическое звучание, и получилось стихотворение «Солдату» с интересной судьбой. Лирическая героиня была бы рада ждать любимого мужчину с войны, но его нет и, видимо, не было. Ждать некого. Одиночество. И она обращается к солдату-незнакомцу: «Я никогда с тобою не встречалась / В условный час над тихой рекой, / Но с твоего лица стереть усталость / Хотела б я заботливой рукой. / И пот, и пыль всех пройденных дорог, – / Немало их в твоей походной доле, – / Хочу, чтоб ты, ступив на мой порог, / Почувствовал себя под отчей кровлей. / Умыться дать, налить тебе вина / И приготовить лучшее к обеду...».

Елена Хоринская изменила бы себе, если бы позволила своей лирической героине продолжать в том же духе, ведь еще чуть-чуть, и появится интимная тональность, поэтому искреннее желание женщины видеть мужчину в своем доме переводится в обобщенно-социальный, точнее, публицистический план. Заканчивается стихотворение так: «И потому, когда весна поет / И нашей радости все ближе дата, / Я в сердце имя берегу твое – / Простое имя русского солдата».

Стихотворение было напечатано в «Уральском рабочем», читатели приняли к сердцу образ одинокой женщины, ждущей любви, готовой любить воина-защитника. Многие читатели, вырезав стихотворение из газеты, посылали на фронт своим близким, солдаты переписывали его – оно распространялось как народное. Ведь среди солдат тоже было много таких, у кого не было любимых девушек, кому никто не писал, никто не ждал. И однажды без подписи стихотворение было напечатано в дивизионной газете «Воин Родины» с новым названием – «Я в сердце имя берегу твое». Эту газету после войны привез в Свердловск Василий Субботин, подарил Елене Евгеньевне и написал: «Храните. Это газета той дивизии, которая взяла рейхстаг и водрузила знамя над Берлином, над Германией, над Европой» – с чувством глубокого удовлетворения об этом сообщала сама Елена Хоринская в «Уральском рабочем» (1975, 20 апреля).

Постоянная работа в Областном Доме художественного воспитания детей постепенно приобщила Елену Хоринскую к детской литературе. У нее оказалась редкая способность вникать в мир младших школьников и описывать его с легкой шутливой интонацией. В 1944 г. вышла из печати ее первая детская книжка «Спичка-невеличка», затем чуть не каждый год стали появляться книжки-малышки и сборники стихов для детей – в пятидесятые годы о ней уже писали как об известном детском поэте. В 1945 г. увидел свет первый «взрослый» лирический сборник «К друзьям», далее пошли другие:

«Здравствуй, утро» (1950), «Сверстники» (1954)... Лирика и детские стихи мирно соседствовали с поэтической публицистикой, которая оставалась такой же наступательной и целенаправленной, как и в предыдущие десятилетия. Остаются прежними жанровые формы – это отдельные ситуативные стихи и песни, а также стихи в составе тематической страницы газеты. Отдельные стихи она посвящает событиям регионального или общенационального масштаба: победе над фашистской Германией, милитаристской Японией, выборам в Верховный и местный советы и т. п. Конечно, она писала о Ленине, Сталине, Павлике Морозове, но и о Бажове, Гагарине, Поповиче...

В сороковые годы в публицистике Елены Хоринской появляется тема малой (уральской) родины – тема Свердловска. Впервые она была затронута в стихотворении «У памятника» (1944 г.), но более показательно стихотворение «Весна» (1946 г.): лирическая героиня и ее спутник – молодые свердловчане, недавно вернувшиеся с войны, – идут по Свердловску и мечтают увидеть его «особым», «цветущим», мечтают о семейном счастье: «Это город родной, / Где с тобою мы выросли вместе, / Где родится у нас и где вырастет / Первый наш сын...». И это счастье будет именно в Свердловске, который очень скоро коренным образом преобразится и станет «воплощением вековой человечьей мечты». В последующих стихах исчезает установка на «город мечты», Свердловск предстает как центр горного края, средоточие трудовых традиций, национальных духовных ценностей, как город, близкий и милый сердцу: «Ты стал моей судьбой», – скажет Елена Хоринская в одном из стихотворений.

После войны она ввела в свою публицистику еще один жанр – новогоднее приветствие. Написала их около двух десятков, но типология хорошо просматривается: пограничность времени между уходящим и наступающим годами лирической героиней трактуется как переход от хорошего к лучшему, при этом идеал помещается в будущее, точнее, в «грядущее», к которому надо стремиться, а ближайшая задача – это завершение или, наоборот, начало очередной пятилетки, предстоящий юбилей вождя и т. п. «Уральский рабочий», «На смену!», «Вечерний Свердловск» печатали новогодние стихи, начиная с 1948 г. и до середины восьмидесятых. Ее стихи, лишенные усложненной метафоричности и прочих поэтических изысков, привлекали внимание таких уральских композиторов, как М. Фролов, В. Трамбицкий, Е. Родыгин, Ю. Снежинский и других. В свердловских газетах Елена Хоринская публикует свои патриотические песни и марши, например: «Молодежная новогодняя» (муз. К. Кацман), «Наш город» (муз. В. Кукина), «Свердловский марш», «Песня фронтовой юности», «Уральская пограничная» (муз. Б. Гибалина) – в последнем марше поется о том, что на Урале не географическая, а «особая» граница – ракетный щит, о который уже разбился американский самолет-шпион Пауэрса. Песни и марши органично входят в поэтическую публицистику пятидесятих–семидесятых годов.

Тематические страницы с неперменными стихами Елены Хоринской часто выходили в сороковые–пятидесятые годы, затем стали появляться

реже. Последняя публикация на тематической странице в «Уральском рабочем» посвящена Дню знаний (1984, 1 сентября). Следует назвать хотя бы несколько тем из разных десятилетий: День железнодорожника, выборы в местные органы власти, строительство Камской ГЭС, столятидесятилетие со дня рождения Н. Гоголя, день открытия Волго-Донского канала, новый проект Конституции РСФСР, сорокалетие Пионерии... Ее стихотворение о Фиделе Кастро и Кубинской революции напечатано в газете рядом с открытым письмом Н. Хрущева президенту США Д. Кеннеди о переговорах по выводу из Кубы русского ракетного оружия.

В 1973 г. отмечалось пятидесятилетие республики Бурятия и в связи с этим делегация работников литературы и искусства проводила дни бурятской литературы в Читинской области, Красноярском крае, на Украине, а затем прибыла в Свердловск. В «Уральском рабочем» (1973, 22 мая) была отведена целая страница статьям критиков о прошлом и настоящем бурятской литературы, об успехах молодых поэтов и прозаиков, публиковались также стихи бурятских мэтров. И здесь же по праву заняла место Елена Хоринская со стихотворением, в котором благодарно вспоминала «дальнюю юность», начало своей литературной работы в далеком Забайкалье: «Бурятия, я не забыла, нет, / У твоего огня тепло мне было... / Пусть замели давно ветра мой след, / Но ты и жить, и петь меня учила». Это одно из немногих стихотворений, где Елена Хоринская открыто говорит «от себя», в остальных случаях она поручает поэтическое высказывание лирическому герою, который всегда благополучен во всем: у него нет каких-либо комплексов, даже сомнений, он не только социально, но и профессионально обозначен, например, это молодая фронтовичка, вернувшаяся здоровой домой, пожилой машинист паровоза, восемнадцатилетняя девушка, впервые идущая на избирательный участок, один из проектировщиков Волго-Донского канала, молодая работница завода и т. п. вплоть до подростка, который, прочитав «Тараса Бульбу», с восхищением думает не только о гоголевских героях, но и о тех, кто читает эту повесть «на зимовках», «на привале у походных костров».

И в 60, и в 70 лет Елена Хоринская писала ситуативные стихи, звучавшие молодо и уверенно, однако возраст сказывался в том, что в ее публицистике появились статьи-мемораты, т. е. с мотивами воспоминаний, с привлечением своих прежних публикаций – она стремится пролонгировать тематику своих стихов тридцатых-сороковых годов во времена, как тогда говорили, эпохи развитого социализма. Например, ситуативное стихотворение к пятидесятилетию советской власти она включила в статью «Мой календарь», в которой выстроила свой «поэтический календарь» (ее выражение), вспомнив псевдоним «Колхозница Маша», стихотворение «Тринадцатый», написанное в 1930 г. к очередной годовщине Октября, стихи сороковых годов, сопряженные с этой темой, и только в конце статьи дала текст юбилейного стихотворения. В этом же ряду ее другие статьи, например: «Я в сердце имя берегу твое» (Уральский рабочий, 1975, 20 апреля), «Моя тридцать третья» (Вечер-

ний Свердловск, 1978, 31 марта), «И радуюсь я: это мой труд...» (Вечерний Свердловск, 1981, 13 февраля).

Можно продолжать, но главное сказано. Поэтическая публицистика Елены Хоринской – яркая страница истории уральской литературы эпохи социалистического реализма. Без публицистических стихов Елены Хоринской история литературы Урала будет выглядеть усеченной, сознательно суженной. Шаг в этом направлении, к сожалению, уже сделан: во всех выпусках библиографического указателя «Писатели Среднего Урала» ее публицистика отсутствует – фигурируют лишь несколько стихотворений. Это несправедливо. Ведь ради поэтической публицистики она взяла второе имя – Елена Хоринская. И достойно его носит многие десятилетия.



Л. П. Быков
г. Екатеринбург

С ЖИЗНЬЮ НА ТЫ: ОНОМАСТИКОН БОРИСА РЫЖЕГО

*Это частная жизнь простая
С вечной музыкой обнялась*

Даже по оглавлению посмертных сборников Бориса Рыжего, т. е. по одним названиям стихотворений и первым их строчкам, видно, сколь богат и как пестр ономастикон этого автора. Если позволить крайне размашистую гипотезу, вполне представимо издание стихотворного его наследия, сопровождаемое именным указателем. И это тем более удивительно, поскольку герой данного сообщения сторонился злобы дня, избегал «путевых» и «портретных» стихов и оставался *прямым* лириком.

Эффект лирического высказывания, как известно, тем и обусловлен прежде всего, что имя здесь заменяется местоимением. Благодаря универсализму лирического «я» авторская интенция в стихах, освобождаясь от житейско-бытовых частностей и объективируясь, возводится в степень эстетического обобщения и обретает «поливалентность», т. е. способность быть воспринятой читателем – с примеркой фиксируемого в строчках состояния или настроения уже на самого воспринимающего. Так утверждает теория лирики, и поэтическая практика XIX столетия – тому свидетельство. Если в стихах пушкинской эпохи возникают имена, то они фигурируют преимущественно в названиях и посвящениях, а встречаясь непосредственно в строфах, как правило, обнаруживают свою эмблематичную условность. В известных работах Ю. Тынянова («Проблема стихотворного языка») и Т. Сильман («Заметки о лирике») цитируется записанное в «Дневниках» О. Смирновой высказывание Пушкина: «Женское имя (в стихах) так же мало реально, как все

эти Хлои, Лидии или Делии XVIII века. Это только названия». В не меньшей мере сей вывод подкреплялся тогда и именами мужскими. Исключениями тут были, пожалуй, лишь «стихи на случай» и альбомные маргиналии.

Поэзия нового времени существенно расширила свой лексикон, и это словарное обогащение произошло, в частности, и за счет имен собственных. Языковую картину мира большинства поэтов XX столетия без личных имен не представить.

Хотя вообще-то стихотворная лирика склонна к тому, чтобы акцентировать одно только имя – авторское. Комментируя название трагедии «Владимир Маяковский» (возникшее, как известно, случайно), Б. Пастернак в «Охранной грамоте» подчеркивал: «Заглавье скрывало гениально простое открытие, что поэт не автор, но – предмет лирики, от первого лица обращающийся к миру. Заглавье было не именем сочинителя, а фамилией содержащего». И как создатели повестей, рассказов, романов озабочены тем, «чтобы имя подходило к герою, чтобы оно сливалось с его обликом <...> чтобы оно его не корбило» (И. Бунин), так и поэты нуждаются в именах, которые органично соотносились бы с их персональной творческой деятельностью и ее результатами. Многим поэтам исключительно повезло с метрическими записями: такие имена, как Валерий Брюсов, Константин Бальмонт, Владимир Маяковский, Сергей Есенин, Максимилиан Волошин, Марина Цветаева, настолько естественно проецируются на строки их обладателей, что сами воспринимаются как поэтические создания. В иных же случаях на помощь приходили псевдонимы: переходя из жизни в поэзию, человек брал себе – подобно тому, как при отказе от жизни мирской ради жизни во славу веры – новое имя, новую фамилию: Федор Сологуб, Андрей Белый, Анна Ахматова, Игорь Северянин, Рюрик Ивнев, Эдуард Багрицкий, Михаил Светлов...

Когда Борис Рыжий в 1999 году удостоился – в конкуренции с В. Соцнорой, Б. Кенжеевым, Д. Новиковым – премии «Антибукер», он, по собственному признанию, был в шоке от того, что по телеканалу «Культура» объявили, что эту премию получил «некий человек 40 лет, скрывающийся под псевдонимом “Борис Рыжий” и пишущий стихи о новых русских бандах» [1].

Фамилия, если честно, и впрямь смахивала на воровскую кличку или на цирковой титул. И тем не менее, когда екатеринбургская журналистка поинтересовалась, не хотел ли Борис, перед этим поведавший, что в школе и институте его фамилия была предметом постоянных насмешек, воспользоваться псевдонимом, поэт ответил: «Если б я взял псевдоним “Иванов”, все бы стали говорить: “Ага, понятно, почему он взял псевдоним Иванов – у него фамилия-то Рыжий!”». Смеху было бы еще больше. Я думаю, что российские читатели должны будут привыкнуть к этому имени, и лет через 50 оно уже не будет вызывать смеха» [2].

Чтобы привыкнуть к этому имени, понадобилось всего несколько лет. И хотя у него в «Дневнике» есть такая запись о жене и сыне «...подумал, что Ирина правильно сделала, не взяв мою фамилию, а Артема в школе дразнить

будут»¹, – он гордился фамилией, унаследованной от отца и деда и побуждающей вспомнить строчки из «Поэтики сюжета и жанра» О. М. Фрейденберг: «Пурпурный, рыжий, огненный – чаще означает смерть, чем жизнь; этим объясняется его принадлежность к цирковому шуту» [3].

Обнаруживая единодушие с авторами, в творчестве которых отчетливо проступает характер лирического героя, Б. Рыжий неоднократно упоминает в стихах свою фамилию и свое имя. Фамилия встречается в названии «Стихов уклониста Б. Рыжего» (189), в постскриптуме к одной из «Элегий»: «15 строчек Рыжего Бориса, / забывшего на три минуты зло, / себе и окружающим во благо. / “Olympia” – машинка, / “КУМ” – бумага. / *Такой-то год, такое-то число*» (255), и трижды в стихах, всякий раз содержащих взгляд автора со стороны, с целью идентификации. Так – в стихотворении «До утра читали Блока...»:

Тот, со шрамом, Рыжий Боря.
Этот – Дозморов Олег... (122)

Потом – как подпись к фотографии (и есть такое фото):

Вот мы сидим в кафе и глядим в окно:
Рыжий Б., Леонтьев А., Дозморов О. (159)

И еще – в «Оде» 1997 года, где фиксируется, как *милиционеры* во время ночного патрулирования видят, что «на скамейке / человек какой-то спит», и узнают его:

А, пустяк, – сказали только,
выключая ближний свет, –
это пьяный Рыжий Борька, –
первый в городе поэт (150).

Так, в ироничной форме удостоверяется известность и признание (хотя бы в масштабах своего города).

(Попутно. Несколько лет назад автор «Московских новостей» Дмитрий Дыбов – прозрачный псевдоним Д. Быкова – выдвинул завиральную гипотезу о «законе двусложной фамилии с ударением на первом слоге» [4]. В той газетной публикации эффективность такого рода фамилий подтверждалась на политическом материале: Ленин, Сталин, Троцкий, Брежнев, Ельцин, Путин, Черчилль, Рузвельт, Тэтчер и т. д. В поэтической сфере такого рода примеров тоже немало: Пушкин, Тютчев, Бродский, Оден, Кушнер – называю лишь тех, кого упоминает в стихах Б. Рыжий.)

Самооаттестация по личному имени в лирике поэта встречается, не исключено, чаще даже, чем у такого эготиста от стихопроизводства, как Евгений Евтушенко. При этом постоянно создающий в своих стихах то, что

¹ Борис Рыжий. Оправдание жизни. Екатеринбург, 2004. С. 409. В дальнейшем все ссылки на это издание делаются в тексте с указанием в скобках страницы.

лингвисты называют коммуникативными ситуациями, тезка Б. Пастернака, Б. Слуцкого, Б. Корнилова равно пользуется и полным своим именем, и уменьшительно-разговорной его формой.

Вот примеры первого варианта.

В ретрозепизоде из «Расклада»:

Как в кинофильме, мы стоим у клена,
Головушка к головушке склонена:
Борис – Алена (167);

в припоминании слов любимой:

...в аллее городского сада,
сказала, бантик теребя:
«Я не люблю, когда ты
такой, Борис»... (115);

в очередной, 1998 года, «Элегии»:

Эх, за десять баксов к дому милой!
«Ну, ты и придурок», – скажет Киса.
Будет ей что вспомнить над могилой
ее Бориса (209);

в строчках, итожащих одно ночное похождение (тут даже с отчеством):

отделали что надо, аж губа
отвисла эдак. Думал, все, труба,
приехал ты, Борис Борисыч, милый (151);

в эпистолярном стихотворении «Леонтьеву»:

Друг мой, занят я. И вот
чем. Уж думал, дело к смерти,
да-с, короче, твой Борис
было уж совсем раскис,
размышляя на предмет
подземелья, неба, морга... (142);

и, наконец, в горчащей «Считалочке»:

Пани-горе, тук-тук,
это Ваш давний друг,
пан Борис на пороге
от рубашки до брюк... (254).

Примечателен и случай именного «отражения», возникший в лаконичном наброске портрета случайного таксиста, где крупным планом подается, как тот:

кладет на рычаг
почти аномально огромный кулак
с *портачкой* трагической «Боря» (62).

Эмоционально окрашенная уменьшительная форма фигурирует – подчас в цитатном виде – в стихах о поэзии:

Любите, Боря, поэзию? Кажется, да... (111);

– Знаете, Боря,
в Оклахому стихи присылайте... (125);

А ты свой нос сюда не суй,
не клянчи: Боря, дай хоть слово.
Не дам!... (143);

а также в любовной лирике:

И с тоскою во взоре
ты глядишь на меня,
шепчешь: «Боренька, Боря!»
И целуешь меня (377).

Дай хоть последний раз коснусь губами
щеek, глаз, какие глупости, прости же
и помни: за домами-облаками
живет поэт и критик Борька Рыжий (163).

В одном «воспоминательном» стихотворении дважды возникает пренебрежительная форма имени поэта: после его обращения к любимой «Не называй меня Бориской» всплывает ненужная деталь:

– Прочти мне Одена, Бориска...
Обыкновенная садистка.
И сразу прошлого не жаль (247).

Герою подобное именование особенно обидно, поскольку оттенок малости и слабости, отчетливо здесь проступающий, усилен соседством с «масштабной» в данном контексте фамилией мэтра англоязычной поэзии. Эта ситуация, по сути, вторит эпизоду из детства, сохраненному другим стихотворением, где данная форма имени звучит – и тоже из чужих уст – как обращение бывшего соседа «дяди Севы» к «сопляку», которому тем самым предлагалось дворовое покровительство:

...так, мол, Бориска, и так,
если кто обижает, скажи (244).

А вот чего он страшился даже больше, чем вспомнить себя «Бориской», так это самому стать «дядей Борей в майке и с животом» (380).

Для полноты сошлемся еще и на инициальные самообозначения – через упоминания чаемой в детстве татуировки: «Я хотел на пальце букву “Б” / *напортачить*» (90), а также скамейки в парке, «где было вырезано “Б. Р.”» (378).

«Именклатура» того или иного автора красноречиво свидетельствует о его политических, этических и, главное, эстетических ориентирах и предпочтениях. Не склонный к публицистичности, Б. Рыжий редко обращает внимание на исторически значимых персон, не связанных с поэзией. Одно из его стихотворений начато строчками: «Я улыбнусь, махну рукой, / подобно Юрию Гагарину...» (175); встречаются в его стихах «войска Шеварднадзе» (315) и «старик, что судил Амальрика» (168). В связи с биографическим прошлым заходит речь о том, как «направлял товарищ Каганович / револьвер на деда моего» (155). В нескольких стихотворениях упоминаются юные советские знаменитости, глядящие со школьных стендов: пионер-герой Марат Казей (12, 27) и «дражайший Паша» (109), то есть Павлик Морозов.

Трижды (25, 61, 165) фигурирует и фамилия Ленина, однако в каждом случае имеется в виду не сам партийный вожь, а стоящий в центре Свердловска памятник, еще в одном стихотворении язвительно охарактеризованный как «уральский истукан» (92). Упоминание этой архитектурной достопримечательности «однотипных городов горнорабочего Урала» примечательно, в частности, небанальными рифмами: «застелен – Ленин» и «Ленин – забелен» (165).

В «персоносфере» поэзии Б. Рыжего отчетливо проступают две доминантные группы. Одну составляет семейное, школьное и дворовое окружение автора, а другую – российские поэты.

У многих лириков есть стихи, адресованные любимой, называемой при этом по имени. Сошлемся хотя бы на страницы, посвященные В. Маяковским – Лиличке, С. Есениным – Шаганэ, В. Соколовым – Марианне, Б. Слуцким – Тане, А. Жигулиным – Ирине, Г. Русаковым – Люде и Татьяне. Однако сколь бы продолжительными ни были вдохновлявшие на такие строки личные взаимоотношения, у каждого поэта подобные персональные послылы тяготеют к хронологической локализации. А у Бориса Рыжего обращения к любимой – Ире (229), Ире К. (237), Ирине (294, 346, 373), Ирке (107), Ирочке (22), Иринушке (262) – проходят сквозь все творчество. Подобно тому, как И. Бродский писал ежегодно стихи на Рождество, Борис создавал стихи на день рождения своей избранницы.

В его стихах запечатлены сын Артем (179), «сестрица Лена, ангел Оля» (166), а также не называемые по именам мать (250, 367), отец (233, 257, 313, 361) и оба родителя вместе (92).

Как Пушкин часто апеллировал в стихах к товарищам по лицу, так и Рыжий постоянно вспоминает приятелей детских и отроческих лет. Многократно оживают в его стихах те, с кем «вместе мы учились в школе» (128), и друзья по «вторчерметовскому» двору, многие из которых позднее окажутся в бандитской братве и колониях, а то и – после очередной разборки – на кладбище. Чаше других называется Серега Жилин, он же Жила (106, 172, 200,

275), он же Серега Лузин (240, 373), он же, скорей всего, и Серега Л. (168), Серега (117), Серый (129). Кроме того, упоминаются – в таком же, по существу, контексте, чему подтверждением их клички – те, кто был по возрасту старше: Гриша Поросенок (270), Леха Таракан (276), а также «дядя Стас» (176, 252), «Василий Кончев – Гончев, “гэ”» (244), «жиган Ваню» (230). Наконец, в стихах не забыты и «местный даун, дурень Петя» (235), и «дурочка Рая» (179), есть строки про «дебила Николая, Колю» (160) и «дебила Петю» (176)... Ряд имен называется и при воспоминаниях о подругах той поры: Алена (167), она же вместе со Светой (219), Лора (200), Татьяна (249) и особенно запомнившаяся ранним уходом из жизни одноклассница Эля, которой, кроме посвящения (259), адресована и персональная «Элегия Эле» (15–16).

По мнению ряда авторов, писавших о Б. Рыжем, его интерес к частным лицам стимулировался демократическими мотивами в публикациях предшественников и старших современников – Е. Рейна, И. Бродского, С. Гандлевского, А. Еременко, Т. Кибирова. При несомненном знакомстве с их сочинениями (а то и с ними самими), Б. Рыжий своею погруженностью в «жизнь замечательных людей» (цитируемая в его «Дневнике» строка А. Кушнера) демонстрирует творческую самостоятельность. Потому что этот интерес для него – не навязанный и вычитанный, а программный.

Второй именной ряд абсолютно контрастен первому и состоит из фамилий классиков отечественной и мировой поэзии, а также рядовых служителей муз. Здесь фигурируют десятки имен. Пожалуй, нет резона их перечислять или подсчитывать количество упоминаний того или иного автора, тем более, что «коэффициент присутствия» тех или иных поэтов в творческой практике нашего героя едва ли поверяем частотой упоминания его фамилии. Скажем, одним из самых значимых для Б. Рыжего был содержательный опыт лирики Ф. Сологуба, а вот к поэзии Б. Пастернака он довольно рано охладел («Я не люблю Пастернака, я так больше не чувствую. Мне не четырнадцать лет» (384)). Меж тем фамилии первого я в стихах Бориса не встретил, тогда как второй называется многократно (40, 113, 144, 176, 187).

Важно подчеркнуть, что наблюдаемое в стихах Б. Рыжего поэтическое многолюдство – от Г. Державина и И. Крылова до А. Пурина и А. Леонтьева, от Софии Парнок и Ильи Сельвинского до Елены Тиновской и Димы Рябоконой – обусловлено не нечитанностью филолога (что не редкость в сегодняшнем стихотворстве), а впечатляющей культурной памятью, генетикой его лирики, если угодно. В отклике на книгу одного из своих ровесников («Ночь» Алексея Кирдянова) Рыжий не без горечи констатирует: «Главная беда сегодняшних поэтов в том, что, любясь собой, они не желают подыгрывать своим братьям, еще живущим или уже ушедшим» (455). *Подыгрывать* в данном случае означало не подражать или вторить, а продолжать ту самую игру, целью которой остается достижение гармонии, пусть даже и ценой трагедии.

Уместными представляются здесь соображения, высказанные в одной давней, 1916 года, рецензии на переиздание мандельштамовского «Камня». Размышляя о том, почему его автор в жажде свидетельств жизни «пусть пре-

ходящей, но сущей», часто полагается на пафос имен собственных, рецензент (С. Парнок!), выписав из книги эти имена, характеризует их как «целый ряд прекрасных, *неопровержимых* конкретностей, говорящих поэту о реальности мира и, тем самым, его собственной души» (курсив автора) [5].

Казалось бы, альтернативные друг другу, олицетворяемые одним и другим именным рядом планы в поэтическом сознании Бориса Рыжего совмещаются. Равно открытый тому и другому, стремящийся быть своим и в первом, и во втором герой поэта едва ли мог сказать о себе строчками В. Высоцкого:

Во мне два я – два полюса планеты,
Два разных человека...[6]

Знаменитый бард, как чуть раньше А. Галич и чуть позже О. Чухонцев и С. Гандлевский, погружался в волны «низовой» жизни и в выразительных подробностях запечатлевал помеченные именами конкретные тамошние лица. Но у названных здесь авторов это все-таки именно творческий акт, усилия профессионала – так врач идет к больным. А у Б. Рыжего это потребность не литературная, хотя и запечатлеваемая в слове, а человеческая и потому столь естественная и постоянная. У него получалось то, о чем грезил его поэтический тезка, когда «на ранних поездках» воодушевлял себя их атмосферой, понимая вместе с тем свою невозможность быть «всею кровию в народе».

В том-то уникальность нашего героя (но в этом, не исключено, и хотя бы частичное объяснение раннего ухода Бориса от нас), что он готов жизнь отдать за тех, кого любит. Потому и пишет о них. И чувство это равно распространяется на «простых Марусь и Вась» и на тех, кто терзается вопросом: «Скажи мне, Эвтерпа, кому диктовала ты прежде?» (78). «Семеныч, Леха, Дюха» (201) со «вторчерметовского» двора ему дороги и интересны не менее, чем «Александр, Иннокентий, Георгий» (116), представленные на полке самых необходимых ему поэтов. Потому в его книге есть стихотворение «Иванов» (333), обращенное к тому Георгию, что «тютчевские строки / раскрасил ярко и красиво» (26), и есть стихотворение «Иванов», где запечатлен тот, кто, идя по кладбищу, «мурлыкает песню без слов» (62), поскольку на песню со словами не способен, не говоря уже о словах стихов (но при этом побуждающий вспомнить столбцы Н. Заболоцкого «Ивановы»).

Рыжий силился совместить «статус частного лица» (В. Черняк) со статусом поэта. И подтверждением тому на страницах его книг стали не только антропонимы, но и топонимы. Известнейший европейский славист Кейс Верхейл на одном из вечеров памяти Бориса, вспоминая его строчку «Я пройду, как по Дублину Джойс...», не без основания заметил, что подобно тому, как знаменитый ирландец прославил этот окраинный город Западной Европы, так уральский автор обессмертил родной мегаполис.

Одна из принесших Рыжему известность стихотворных подборок в журнале «Знамя» (1999, № 4) называлась полемически «From Sverdlovsk with love» («Из Свердловска с любовью»). Свердловск для него – это не только место, но и время. Пусть последнее десятилетие он жил уже в Екатеринбург-

ге, в стихах этот город остается для него только Свердловском. «Промышленной зоны / красивый и первый певец» (263), он сознавал себя доверенным лицом тех, кто последние стихи прочел, скорее всего, в начальной школе, и потому, хотя и многократно сетовал в стихах и интервью на этот город, где «гремят “Камазы” и дымят заводы, / локальный Стикс колышет нечистоты», однако свое прошлое, равно как и посмертную «прописку», связывал именно со Свердловском.

А в настоящем он был заморожен Петербургом.

Если город на Исети для него – то место, что неразрывно соотносено с определенным временем, то город на Неве – это место *над* временем, место, распаханное вечности. Если Свердловск («Этот город, покрывшийся памятью...») – *город уз*, кровных, семейных, житейских, то Петербург – это прежде всего *город муз*. Недаром именно в «питерских» стихах Рыжего постоянно возникают имена, фамилии, строки поэтов – как прошлого, так и настоящего. Впрочем, как ни парадоксально, очевиднейшей этой аттестации не противопоставлена и рокировка. Ведь его музами были и отец с матерью, и Ира К., и дядя Саша, и Серега Лузин – подобно тому, как не менее властно, чем кровными, Борис связал себя узами поэтическими именно с питерской школой лирики.

В этом сообщении только начата дегустация того, что можно «выдоить из именного вымени» (В. Маяковский). Я даже не коснулся мифонимов (особенно частых в ранних стихах Бориса), гидронимов (а как часто он гляделся в воды «северной Леты»!), имен литературных персонажей. Не было речи и о словах с большой буквы, так или иначе связанных с иноземностью, или о предпочтительной позиции онимов в строке.

Освоение ономастики Бориса Рыжего, как и вообще работа по повышению «понимабельности» (Виллем Г. Вестстейн) творческого наследия этого лирика только начинается. А она неизбежна и необходима – ради продолжения жизни поэта, когда-то прозорливо написавшего:

И живу-не-живу я, пока
дорогими устами своими –
сквозь туман, сон, века, облака –
кто-нибудь не шепнет мое имя (49).

Припечания

1. «Поэт должен выступать адвокатом Жизни...». С поэтом Борисом Рыжим беседовала Светлана Абакумова // Областная газета (Екатеринбург). 2000. 28 января. Впрочем, по устному свидетельству О. Дозморова, подобная телеаттестация была Борисом придумана.
2. Там же.
3. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 201.
4. Дыбов Дмитрий. Не дай Буш! // Московские новости. 2002. 8–14 октября.
5. Парнок София. Сверстники. Критические статьи. М., 1999. С. 64.
6. Высоцкий Владимир. Стихи. Песни. Воспоминания. М., 1990. С. 211.



О. А. Михайлова
г. Екатеринбург

СТИЛЬ ЭПОХИ В РОМАНЕ А. КАБАКОВА «ВСЕ ПОПРАВИМО»

О многообразии понятия *стиль* в различных филологических исследованиях написано много. Стиль – главный предмет, основной сюжет исследований В. В. Эйдиновой, в ее концепции стиль предстает как способ бытия автора в его творении, «стилевое лицо» [1]. Стиль служит сигналом к пониманию текста как особого мира. В современной русской речи слово *стиль* также обладает различной семантикой, ср.: романтический стиль в литературе, стиль Пушкина, стиль южнорусский построек, стиль жизни интеллигенции, в стиле шестидесятых годов и др. Однако если сопоставить значения этого слова, у них обнаруживается ряд общих признаков: во-первых, стиль – это характерологический признак своеобразия чего-л.; во-вторых, стиль – это явление глубоко системное; в-третьих, это явление культуры. Эти общие замечания необходимы нам, чтобы подойти к обозначенной теме.

Литературный успех популярного современного прозаика А. Кабакова, автора «Московских сказок», романов «Последний герой» и «Все поправимо», а также ранее изданных «Невозвращенца», «Сочинителя», «Самозванца» объясняется, как мне кажется, и связью с отечественными традициями реалистического письма, и художественными достоинствами его прозы, и культурной значимостью его творчества. Стилевое своеобразие писателя (помимо прочего) проявляется в представлении стиля как явления культуры, широко понятой повседневности.

Роман А. Кабакова «Все поправимо» – это воспоминания главного героя о своей жизни (неслучаен подзаголовок «хроники частной жизни»), но личная жизнь героя от самого детства до старости неотрывна от жизни общества, в котором он живет. Главный герой Михаил Салтыков – это зрелый человек, вступивший в пору подведения итогов. Он заново переживает всю жизнь: от «сталинского» детства в маленьком городке (*пытаюсь разглядеть мальчишку, похожего на маленького японца, с толстыми руками и ногами-палочками*) и «оттепельной» юности в Москве (*юного пизжона с блестящим пробритым пробором*) до наших дней (*огромного тяжелого мужика с неизменным выражением упрямого презрения к миру*).

Действие романа разворачивается в трех временных срезах: послевоенные годы (конец 40-х – до рубежного 1953); конец 50-х – начало 60-х; время перестройки (конец 80-х – 90-е гг.). В истории нашего государства это три социально-культурных периода, три эпохи. Интересно то, что временные

точки в романе не определены и не отмечены датами, однако автору удается дать достаточно точную привязку сюжетных событий к соответствующей эпохе. Узнавание эпохи достигается не только описанием каких-то значимых событий, но и использованием языковых единиц, которые выступают как элементы социокода – «основной знаковой реалии культуры, удерживающей в целостности и различии фрагментированный массив знания, расчлененный на интерьеры мир деятельности и обеспечивающий институты общения» [2]. За такими единицами стоят культурные знаки, обладающие возможностью выражать социокультурные смыслы, присущие определенной эпохе. Лингвокультурные единицы в романе «Все поправимо» точно передают стиль каждой эпохи, но одновременно выявляют стиливые особенности творчества Кабакова в разработке темы повседневности и предметного мира: «язык как бы весь опрокинут в тему и идею художественного замысла» [3].

Представленные в тексте романа знаки эпохи различны по своей природе. Это, прежде всего, событийные знаки. Автор упоминает произошедшие в конкретное время события, имевшие и имеющие социально-общественную значимость: *Документы в МГУ у Гарика не приняли, несмотря на медаль, он неделю проболтался в Москве, посмотрел, как строят высотное здание на Ленинских горах* (годы строительства МГУ – 1948–1953). Этот же период отмечен и такими событиями:

По радио говорили о профессорах, врачах, убийцах в белых халатах, которые уже многих отравили и готовились отравить всех подряд. По радио говорили о разоблаченных космополитах, приносили новый «Крокодил», где были нарисованы жуткие морды с длинными и кривыми носами и подписи были тоже про космополитов и врачей-вредителей.

Вот уже другое время, в которое проходит юность героя: *Начался фестиваль, и надо было носить из конца в конец Москвы, чтобы увидеть все и успеть всюду. Он слушал джаз римских адвокатов и ансамбль каких-то смешных английских ребят... познакомился с целой компанией польских девушек* (речь идет о Всемирном фестивале молодежи и студентов, который прошел летом 1957 года в Москве).

В последнее время все говорили о разгоне «абстракционистов» (в апреле 1962 г. в Москве была организована и сразу закрыта выставка художников-абстракционистов).

И более поздние события, происходившие в пору зрелости героя: *Мы регистрировали наш «Топос», что означало «торгово-посреднический кооператив».*

22 августа все ликовали, как безумные. Хотя нет указания года, но ясно, что речь идет о событиях августа 1991 г.

Иногда социально значимое событие воссоздается не напрямую: использование культурных знаков в тексте подразумевает активизацию ассоциативных связей, обращение к определенному фонду знаний, некоторому общему кругозору. *В час ночи радио споет «Союз нерушимый» с новыми*

словами, без Сталина (косвенное указание, что это время после известного съезда 1956 г., развенчавшего культ личности).

Мишка отодрал примерзшую дверцу кабинки автомата, сунул все еще непривычные две копейки в щель (косвенный знак денежной реформы 1961 г.).

Всякое событие, как правило, связано с конкретными личностями, поэтому, помимо собственно ситуативных маркеров – событийных знаков, включаются имена известных личностей. Послевоенная эпоха в романе отмечена именем *Сталина*, а также видных зарубежных политических деятелей: *Ли Сын Манна*, *Тито Ранковича*. Встречается имя американского певца *Поля Робсона*, известного своими антифашистскими выступлениями и горячо принимаемого в СССР, также упоминаются имена советских певцов: *Утесова*, *Александровича*, *Нечаева*, *Рейзена*, *Бунчикова*.

В послесталинский период из политических лиц упоминается только *Хрущев*, зато встречается значительно больше имен деятелей культуры, причем не принимаемых властью: *Эренбург*, *Солженицын*.

Про Есенина-Вольпина никто вообще ничего не знал и стихов его – кроме приводившихся в газетах отрывков – не читал... и это бесило больше всего: предлагается осудить то, что никто не видел! (речь идет о сыне поэта Сергея Есенина, Александре Есенине-Вольпине, авторе самого известного в то время документа диссидентского движения «Памятки для тех, кому предстоит допрос») (1968)).

Такая смена приоритетов во вторую описываемую эпоху по сравнению с первой, переориентация с политики на культуру подтверждает изменение духовной атмосферы в обществе. Появление ростков свободы в это время можно видеть и в таком фрагменте текста:

Крутили сначала пластинки, Майкла Дэвиса, Сони Роллинса, потом поставили пленку, дискленд Бобби Хаккетта и Джексона Тигардена. Рассуждали об авангарде, танцевали триумфально вернувшийся через сорок лет в моду чарльстон. Незаметно поменялась пленка, и Чабби Чэкер заорал свое никогда не надоедающее «Давай снова твист, как прошлым летом!», потом сладко запел Нэл Сидака. Наступила кульминация вечера – поставили новейшую пластинку Колтрэйна, и все погрузились в авангардное наслаждение.

Современный период маркируется лишь одной личностью: *Идиотская манера ходить с распушенным галстуком, как Жириновский.*

Кроме реальных личностей, в романе обнаруживаются иные знаковые фигуры, являющиеся социально-культурными символами определенной эпохи. Вот фрагмент с описанием послевоенной Москвы:

На углу низким столбиком торчал на своей деревянной коляске с подшпниками, как у самоката, безрукий и безногий инвалид Вася, весь в орденах и медалях на вытертом добела офицерском кителе без погон, собиравший милостыню в лежавшую перед ним на асфальте летнюю фуражку.

Милиционер-регулировщик в белой полотняной гимнастике и фуражке в белом чехле.

Внизу, на тротуаре под окнами, точильщик кричит: «Нож-ж-ж, нож-ж-ж-нищ точ-ч-ч!». Примечательно, что в автобиографическом очерке «Познание Москвы» известного москвовед Ю. А. Федосюка встречается подобная картинка: Ежедневно во двор наведывались бродячие мастеровые... То и дело во дворе раздавались крики: Паять! Лудить! Посуду чинить! Или, всегда, на один и тот же мотив: То-очить ножи-ножницы! Бородатый дядька, нажимая ногой на деревянную педаль точильного станка, быстро оттачивал принесенный хозяевами домашний инструмент [4].

Москва послесталинской эпохи имеет другие приметы: *Вот на мотоцикле с коляской проехал милиционер в синем кителе и фуражке с красным околышем, в блестящих сапогах с выпуклыми голенищами. Вот, тяжело переваливаясь, поехал к «Динамо» двухэтажный троллейбус... У входа в сад «Аквариум» стоят мороженщица с ящиком, в ящике лежат бидон с мороженым и коробка с вафельными круглыми коржами, между которыми мороженое накладывается мокрой ложкой, и сатураторщица с тележкой, над которой мерцают зеленым, красным и желтым опрокинутые вершинами вниз стеклянные конусы с сиропами и торчит кран, откуда с шипением ударяет газировка в свежeweымытый здесь же, в специальном круге на тележке, стакан.*

И вот зарисовка современной Москвы:

Машина протискивается в вечных пробках по бульварам, Гена объезжает особенно безнадежные заторы по мало кому известным сквозным дворам, едет под «кирпичи» и по тротуарам.

Я ненавижу искусственный мрамор, которым теперь облицовывают все, в том числе ступеньки перед входами в дорогие магазины и конторы вроде нашей.

Следующая группа социально-культурных знаков, характеризующих стиль эпохи, – это ритуалы, тот «репертуар речевых форм жизненно идеологического общения», которыми обладает каждая эпоха и каждая социальная группа [5]. Советские ритуалы суть ритуалы социального характера. Основными массовыми акциями в это время являются демонстрация и чистка. Подобные акции были символами коммуникативной действительности эпохи тоталитаризма, и поэтому в романе первый и второй периоды в целом противопоставлены современному. Периоды советского времени отмечены ключевой коммуникативной практикой тоталитарной культуры – проработкой. М. Я. Гловинская определяет проработку как «особый советский тип осуждения – коллективное осуждение (на собрании, на заседании)», который являет собой «последовательные выступления разных субъектов, объединенные общей темой и объектом оценки» [6]. Проработка была самым типовым советским ритуалом, известным даже детям. Например, эпизод, в котором главный герой разговаривает с другом, и тот рассказывает о предстоящей проработке Мишкиного отца, а также других людей еврейской национальности, подозреваемых в космополитизме.

У них про это скоро собрание будет, там все будут выступать, и Кац – доктор, и дядя Лева Нехамкин, все косьмолиты, а потом генерал сам решит, кому что...

– А чего решит генерал, твой отец знает?

– Он так сказал: «Могут из партии попереть, но генерал может прикрыть, тогда обойдутся выговорами».

Несмотря на детское восприятие событий, на непонимание сущности вещей, структура проработки осознается детьми вполне верно.

Описание сценария проработки включается и в изложение событий юности героя: *Секретарь комитета комсомола доложил суть персонального дела: ставит себя выше коллектива, общественной работы не ведет, пренебрегает политическими мероприятиями, что особенно ярко проявилось в неявке на собрание, посвященное обсуждению последних партийных решений и выступления Никиты Сергеевича перед творческой интеллигенцией... Салтыков проявил свое отношение к политике партии... Все бубнили о политической незрелости и безразличии к общественной жизни.*

Канонические тексты проработки обладают выверенным фундаментальным лексиконом, актуализированной категорией идеологической оценки и тональности [7]. Описание проработки в романе с этой точки зрения достоверно и соответствует образцу. Феномен тоталитарного языка находит отражение в романе и выступает тоже как знак своего времени, когда речевая деятельность представлялась механическим воспроизведением идеологических формул. Особенно ярко это проявляется в описаниях типично советских речевых жанров. Ср. пример торжественной линейки в честь дня рождения Ленина, на которой выступает директор школы: *Он начал говорить о том, какой сегодня день в жизни трудящихся всего мира, о страданиях свободолюбивого южнокорейского народа под властью марионетки Ли Сын Манна, о кровавой клике Тито Ранковича и о том, что дети трудящихся всего мира никогда не забудут великого Ленина и будут жить и учиться так, как призывает великий ученик великого Ленина, вождь и учитель советского народа-победителя великий товарищ Сталин.*

Или объявление о комсомольском собрании курса, на котором *будет приниматься резолюция с осуждением оторвавшихся от народа и угрожающих американцам художников, поэтов и писателей.*

Еще один востребованный в советское время жанр – фельетон: *В журнале «Крокодил» – фельетон про абстракционистов и других «с позволения сказать художников», пачкающих холсты всякой дрянью и откровенным шарлатанством, вместо того чтобы пытаться в меру таланта – тут-то и обнаружилось бы, что его нет! – изобразить своего современника, советского человека, покорившего космос, смело разведывающего недра в тайге и в пустыне, меняющего лицо земли.*

Интересно, что упоминание о журнале «Крокодил» не раз встречается в тексте романа, и сам по себе журнал является знаком советского времени, но по содержанию журнала первая и вторая эпохи четко различаются, ср.:

Все, кого рисовали в этом журнале, ничего, кроме усмешки и презрения не заслуживали – поджигатели войны в цилиндрах, коротких узких брюках и ботинках на толстой подошве; вредители, тянущие руки к бикфордову шнуру, уходящему под ограду советского завода... пузатые толстые расхитители, волокущие с колхозного поля снопы.

Карикатура в «Крокодиле»: На ней был изображен молодой человек в явно художническом берете и свитере. Молодой человек стоял возле мольберта и смотрел в окно. За окном громоздились краны и поднимались новостройки, а молодой человек клал на холст мазок за мазком черную краску, уже закрасив сплошным черным почти всю будущую картину.

Идеологические штампы встречаются и вне ритуализированных речевых жанров, например: *Пригласили веселых жертв американского расизма в гости к белым представителям демократической молодежи.*

Стиль и образ эпохи создают и так называемые модные слова, слова-хронотопы, которые в определенный отрезок времени приобретают исключительно большое значение.

Это было самое модное слово – колоссально. Все было колоссальным: и погода, и настроение, и перспектива поездки к Нине, и воспоминание о польских девушках, и Женкин план невероятного и мгновенного обогащения.

И. Т. Вепрева выделила признаки модного слова, в числе которых назвала регулярное метаязыковое комментирование последних. Модное слово фиксируется языковым сознанием, которое «в этом случае выполняет функцию идентификации, восстанавливает связь времен, через новую лексическую единицу осуществляет привязку... к общественному опыту современности» [8]. И в тексте романа довольно часто подобные слова сопровождаются языковыми рефлексивами: *ничего не осталось на расплату с «крышей» – тогда это слово было сравнительно новое, и телевизионные комментаторы еще не употребляли глагол крышевать.*

Она умела радоваться, обожала подруг, рвалась на всякие выставки и концерты, готова была мчаться на любое развлечение – слова «тусовка» тогда еще не было.

Важным маркером эпохи в романе становятся знаки вещного мира. Предметный мир в творчестве А. Кабакова специфичен: он обладает и «вещной онтологией», и духовно ценностной сущностью. Изображение повседневно и предметного мира в романе становится способом передачи атмосферы и стиля эпохи, средством выражения социокультурных смыслов. «Вещь обретает дар говорить не только о себе, но и о том, что выше ее и что больше связано с человеческим, нежели с вещным. Следовательно, вещь свидетельствует и о человеке в ряде важных аспектов его бытия» [9].

Особую значимость приобретает проблема динамики вещи. «При всех изменениях, которые в дальнейшем происходили с вещью, она сохраняла свою способность “говорить”, передавать социокультурное и собственное бытийное значение, заключенное в ней. Именно поэтому вещь – “язык культуры”» [10]. В тексте романа выделяется несколько групп лексики, но-

минирующей предметы вещного мира, которые повторяются при описании пространства повседневности каждой эпохи. Регулярная повторяемость ограниченного набора тематических групп при их различной лексической наполняемости выводит на передний план эстетическое измерение объектов повседневности, высвечивает ценностные основания того или иного социального круга. По мнению А. Дейяна, вещами манипулируют как знаками, которые характеризуют вас, либо вовлекая вас в определенную группу, рассматриваемую как некий социальный ориентир, либо выделяя вас из этой группы [11].

Представим ряд самых значительных по объему и, следовательно, наиболее знаковых для стиля эпохи групп.

Одежда:

1 период – *лыжные байковые штаны-шаровары с застегивающейся манжетой внизу и двухцветную курточку-бобочку... синие коверкотовые бриджи, зефирная полосатая рубашка; коричневая гарусная вязаная безрукавка. Зимой носила узкое в талии и очень широкое внизу серое бостоновое пальто с воротником из черно-седой лисы; купальник из черного сатина – трусы пузыряем и широкий лифчик.*

2 период – *американские брюки – таких настоящих дакроновых Brooks Brothers с узенькими манжетами, без складок у пояса и с правым задним карманом без пуговицы в Москве было по пальцам пересчитать; чешский длинный рыжий мутон с поясом и белым воротником мехом наружу, который теперь называли дубленкой; безразмерные носки – красные, золотисто-бежевые, голубые, со звездами и зигзагами на боках, с темными, укрепленными пятками и носками; а еще белые махровые, стремительно входившие в моду; мужские костюмы из терилена, которые не мялись, как их ни сворачивай, колготки, которых в Москве еще толком и не выдывали; шикарный шерстяной темно-красный купальник*

3 период – *теперь, когда я могу купить любую одежду, какая понравится, приличия заставляют меня всегда носить белую рубашку с шелковым неярким галстуком и темный костюм из тонкой шерсти.*

Домашняя утварь:

1 период – *Снимал с плиты маленький тяжелый утюг с обернутой ватином тонкой ручкой. Керогаз. Потом завели патефон; фотоаппарат «Любитель» и трофейная «Лейка», немецкий приемник «Телефункен», розово-перламутровый аккордеон «Вельтмейстер».*

2 период – *радиола «Ригонда», магнитофон «Грюндик» и магнитофон «Яуза», целиком содранный с «Грюндика».*

3 период – *Мы сидим за длинной доской кухонного стола-бара. Ира заставила всю полированную поверхность скучными тарелками, купленными наверняка в шведском магазине-сарае.*

Автомобили:

1 период – *Шли колоннами машины, впереди «додж» три четверти с брезентовой кабиной, потом «студебеккеры» с наглухо задраенными тен-*

тами длинных кузовов, потом еще два «доджа» и один командирский ГАЗ-67, «козлик» с трубчатым каркасом.

2 период – голубой «Москвич-401», коричневая «Победа М-20», кремовый «ЗИМ ГАЗ-12», черный «ЗИС-110».

3 период – яркая маленькая машинка или огромный, как автобус, джип.

Таким образом, повседневность и вещный мир в романе А. Кабакова отражают не только стиль определенной эпохи, но и стилевую индивидуальность автора, обладают глубинным содержанием экзистенциальности, просвечивающей сквозь изображение будничного, бытового.

Примечания

1. Эйдинова В. В. Иден М. Бахтина и «стилевое состояние» русской литературы 1920–1930-х годов // XX век. Литература. Стиль. Стилевые закономерности русской литературы (1900–1930). Екатеринбург, 1996. Вып. 2. С. 17.
2. Петров М. К. Язык, знак, культура. М., 1991. С. 39.
3. Винокур Г. О. О языке художественной литературы. М., 1991. С. 53.
4. Федосюк Ю. А. Познание Москвы // Краеведы Москвы (Историки и знатоки Москвы) : сборник / сост.: Л. В. Иванова, С. О. Шмидт. М., 1995. С. 283.
5. Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка // Волошинов В. Н. Философия и социология гуманитарных наук. СПб., 1995. С. 233.
6. Гловинская М. Я. Семантика глаголов речи с точки зрения теории речевых актов // Русский язык в его функционировании: Коммуникативно-прагматический аспект. М., 1993. С. 198.
7. Данилов С. Ю. Речевой жанр проработки в тоталитарной культуре : дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2001.
8. Вепрева И. Т. Языковая рефлексия в постсоветскую эпоху. Екатеринбург, 2002. С. 14.
9. Топоров В. Н. Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 29.
10. Фрейденберг О. М. Семантика первой вещи // ДИ СССР. 1976. № 12. С. 32.
11. Дейян А. Реклама. М., 1993.



Н. А. Купина
г. Екатеринбург

ЯЗЫКОВОЙ ТИПАЖ: К ПРОБЛЕМЕ СООТНОШЕНИЯ СТИЛЯ И СОЦИОКОММУНИКАТИВНОЙ СРЕДЫ

Анализируя разработанную М. Бахтиным концепцию стиля, В. В. Эйдинова пишет о неоспоримом влиянии внешних факторов на стиль художника: «Они связаны в высокой степени интенсивно, через контакт с эстетическим сознанием эпохи художник ощущает свою причастность к миру человека, ко времени, к бытию в целом» [1]. «Закономерность героя» (М. Бахтин) обусловлена временем, пропущенным через сознание художника. Отмеченная взаимосвязь ярко проявляется на рубеже веков. Слом социального порядка приводит к слову эстетических предпочтений, находящих отражение в повседневной речевой коммуникации. Направления лингвоэстетических процессов улавливает четкое ухо драматурга, стремящегося создать образ персонажа, включенного в узнаваемую среду социально-коммуникативного взаимодействия. Каким же оказывается этот персонаж?

Объектом данного исследования послужили тексты пьес молодых авторов – студентов и выпускников Екатеринбургского государственного театрального института, учеников Николая Владимировича Коляды (Нулевой километр... 2004, Все будет хорошо 2005) [2], подготовившего немало лауреатов престижных отечественных и зарубежных фестивалей и конкурсов. Для молодых драматургов язык не является материалом для обработки, а лишь готовым сырьем, обеспечивающим достоверное воспроизведение жизни персонажей в проживаемом времени.

Языковой натурализм текстов оправдывает выбор материала для лингвокультурологической диагностики языковой маргинальности, во-первых, и позволяет сформулировать предварительные выводы о специфике стиля драматурга, находящегося в плену социокоммуникативной среды, во-вторых.

Анализ позволил выделить четыре основных аспекта маргинальной языковой личности.

1. Кризис идентичности. Герои пьес – молодые горожане-провинциалы, не нашедшие своего места в жизни, не ощутившие свою приобщенность к миру людей. Не случайно в перечне действующих лиц драматургии указывают лишь возраст. Сведения о роде занятий героев, которые наделяются лишь уменьшительными именами и прозвищами, как правило, отсутствуют. Например: *Женя-Алиса, 20 лет; Тихон, 26 лет; Ваня, 18 лет* (А. Архипов. Дембельский поезд). Нередко указывается лишь уменьшительное имя персонажа: *Миша, Аня, Владик* (А. Чичканова. Нулевой километр). Отсутствие ин-

дивидуальности, а также определенности в социальной идентичности персонажей проявляются и в том, что автор включает группу персонажей в число «прочих»: *Лена, 35, Юля, 15 и остальные* (А. Карманова. Немое). В текстах распространены вербальные прямые идентификаторы социальной, физической и/или психической ущербности молодого человека. Например: *бомж, бич, бродяжка, сумасшедший, наркоман, алкоголик, придурок, малолетняя проститутка, инвалид войны, инвалид детства*.

Самоидентификация подчеркивает осознание собственной маргинальности: *Вообще-то я не сумасшедший, я душевнобольной; Меня Надя зовут... Или Стеха, по нашему, по-бродяжескому*. Идентификация «со стороны» усиливает объективность ощущения маргинальности: *Не трогайте его, он контуженый. Что ты ходишь за мной полдня? Ты понимаешь, что я никогда не познакомлюсь с Придуком, у которого игрушечный телефон?; Она с детства безбашенная была*.

Кризис идентичности изображается с помощью реплик, которые подтверждают осознание молодым человеком собственной непригодности, невостребованности, ненужности: *...я больной... мне нечего делать в этой жизни; Я – точно никто; ...Я пустая, я не хочу жить больше; Меня там никто не знает, кому там такой урод нужен?* и др. Еще одно подтверждение кризиса идентичности – стремление персонажа придумывать другую жизнь, другое пространство жизнедеятельности. Например: *Что мне еще остается в этой жизни? Буду спать и видеть сны. И во сне я буду бегать, прыгать, ходить по улицам, знакомиться с красивыми девушками...*

Реальная жизнь вызывает ужас, отвращение и страх. Например: *...какой там ужас <...> они два ребра моей сестренке родной молотком перебили <...> Он ее в карты проиграл. Ср.: ...в Ульяновске меня на ремни порезут, только с поездом успею сойти...*

2. Другая ортология. Маргинальное социокультурное пространство порождает неприятие общественно одобряемых норм жизненного распорядка: *Ты давай, колись, как живешь-то теперь? Как пионер, значит, работа – дом – работа? Все в дом, все в семью... Мусор-то выносишь по утрам? А за хлебом? Яичницу мастрачить научился?<...> Я тебе реальный план предлагаю <...> на Москву повинтим, паспорта купим, билеты <...> Затушимся, как белые человеки...*

Речь молодых людей насыщена нелитературными элементами и характеризуется примитивным синтаксисом. Отсутствует ориентация на нормы литературного языка. Последний исключается из сферы речевого взаимодействия, которое ограничивается субкультурой. Жаргонизмы, просторечные единицы и нецензурные слова, соединяясь в репликах диалога, создают эффект отчуждения языка «маргинала» от литературного языка: *Толстый, хорош исполнять, я твои приколы выучил уже; Привет, братуха! Чего ты этого [нец. слово] слушаешь? Он лох! Забей на него и на его базар! Он от армейки закосил! Так что мы вместо него зверей валили ТАМ!; Ты долго-то не откладывай, капусты нашинкуешь – и сразу вали... Я тебе верняк, брател-*

ло, предлагаю. Ты в доле, я в доме; Я такую форму перед собой себе замачу, мама дорогая!; Никогда эту западлу не прощу; Короче... это вот мои корешки. Эда и Козырь, знакомься. Пацаны, это моя новая маруха – Инга.

Часто речь «маргинала» отличается нечленораздельностью. Например: *Вы-на чо-мля, мне-на горбатого-мля лепите-на? Детский-на сад-мля устроили-на. Чо ты мля, – смотришь-на?* Литературная манера речи носителями культуры субстандартной группы [3] воспринимается как аномальная: *Москвичи все акают. У меня тогда тетка из Москвы приехала, так мы оборжались над ней, как сказанет чо-нить «пы-маасковски».* Образцом для подражания служит речь неформального лидера субстандартной группы: *Давай чайку пошвыркаем, у нас Джимка так всегда говорил! Толстый, неси чай, пошвыркаем! Жаль, Джима нет, вы бы с ним скорешились.*

Яркое свидетельство языковой маргинальности – утрата различий между женской и мужской речью: *Сука ты реальная. Я неделю уже насухо ломаюсь, че, жалко что ли? У меня гланды друг за дружку уже цепляются; Заткнись, я тебе сказала, жалко завали, скотина, сволочь, подонок, выродец! (реплики девушки). Ср.: Ладно, не грузись! На денюху твою приносил, а у тебя пошла и так нормально было. Вот я его и притарил, в бачке унитазом!; Знал, что чего-то не то, но чтоб так попасть. Пальцем в жопу. Придурок, идиот, кретин, мудака! (реплики молодых людей).* Женские речевые партии маскулинизируются. Их отличает неприкрытая грубость и коммуникативная непримиримость:

Девушка. *Ах ты, сволочь, ты еще и врешь. (Пинает.) Получай, гад! Убью. Убью тебя и твоего отца, сволочь. Всю вашу семью поганую. (Колотит кулаками, отпускает, поднимается на дорогу, идет.)*

Пацан, весь в грязи, проезжает мимо, останавливается на расстоянии от девушки, кидает в нее камнями.

Пацан. *Эй! Сука! Слушай меня, я плюю на тебя. Плюю с высокой колокольни. Это я тебя убью, и твою мамашу тоже. Убью, сука! Убью! (Г. Ахметзянова).*

Таким образом, в маргинальной языковой среде вырабатывается «свой узус», свои представления о должном и правильном. Аномальными признаются литературные речевые образцы. Маргинальная языковая личность не принимает «полиглотизма» как условия эффективной коммуникации горожан [4]. Литературный язык становится для нее «чужим».

3. Отторжение чтения. Невостребованность литературного языка сопровождается исключением из культурного обихода чтения:

Коля. *А что это у тебя за книжка лежит?*

Тося. *Есенин. «Черный человек».*

Коля. *Читаешь, что ли?*

Тося. *Да нет, шкаф вон шатается, хотела подложить. А она по объему не подходит (И. Колосов).*

Чтение намеренно отторгается как интеллектуальная деятельность, чуждая маргинальному сообществу: *Да не думай ты, вредно это! На меня посмотри!* (Смеется.) *Я раньше много думал... Особенно когда накуривался и Кастанеду читал! Ничего хорошего! Мне даже Иринка говорит, что думать вредно!* (В. Зувев).

В пьесе А. Архипова «Подземный Бог» чтение воспринимается как квазисимвол утонченной женственности: *Это Прекрасная Дама. Она всегда читает маленькую книжку <...> Дело в том, что она читает одну и ту же маленькую книжку. На одной странице. Я знаю точно, я запомнил обложку.*

Маргинальная языковая личность оказывается вне зоны влияния художественной литературы.

4. Кризисное состояние речевой коммуникации. Молодые драматурги Урала воспроизводят коммуникацию, зараженную опасными вирусами разобщенности. Маргинализация проявляется в разложении речевого мира семьи:

Мать Инги (появилась в дверях) *Потише с разговорчиками, доченька! Я тебя по-хорошему спрашиваю!*

Инга (кричит) *А я по-хорошему отвечаю! Ты – сама по себе, я – сама по себе! Все, всосала?* (А. Северский)

Коммуникативная глухота поглощает доверительность, свойственную семейным отношениям:

Валера. *Мама...*

Мать. *Ничего не слышу. Пока с отцом не поговоришь!*

Валера. *Мне нужно тебе кое-что рассказать, я так больше не могу!*

Мать (кричит). *Я тоже! Мое терпение не бесконечное!*

Валера (закричал). *Дура безмозглая! Дура! Тварь поганая!*

Выбежал из кухни, влетел к себе в комнату, открыл ящик письменного стола и что-то ищет <...> (А. Северский).

Молодой человек, оказавшись за пределами привычной коммуникативной среды, испытывает острое чувство коммуникативного одиночества. Так, бывший участник локальной войны постоянно беседует с погибшим другом: *Мне поговорить здесь не с кем! Вам в чем-то повезло, Джим... Пойми правильно, я вам завидую. Вам больно было, зато теперь хорошо, спокойно. А в моей башке что творится? Парализованный юноша даже не мечтает о собеседниках: Зачем ты мне купила телефон, мама? Мне все равно никто не звонит! Кто будет звонить инвалиду, сама подумай?*

Говорить не с кем и не о чем. Коммуникативный барьер искусственно преодолевается лишь с помощью алкоголя: *Сейчас как ерша забодяжим, глядишь, и девчонки разговаряются; ...уж не будем... мозги компостировать; Пьем – поем; А мы попьем тут, поговорим, покурим.* Алкоголь дает лишь

временную иллюзию речевого лада. Реальное общение характеризуется отсутствием коммуникативной целостности, гармонии, согласия [5].

Диалогическое взаимодействие героев пьес лишено конвенциональных опор. В нем отсутствуют представления о непозволительном, неприличном. Свойственный русской культуре социоцентризм [6] расшатывается; эгоцентризм принимает уродливые формы; космоцентризм подавляется стремлением к обладанию материальным. Коммуникативный цинизм делает возможной вербализацию новой морали, основанной на купле-продаже. Речевая агрессия свободно, без прикрытия соединяется с физическим насилием, как, например, в сцене семейной «проработки» из пьесы Ю. Колесова «Радость моя, Аргентина»:

Лариса. ...Ну все, добилась своего, я возьмусь теперь за тебя, не обрадуешься. А ну марш в ванную, хватит позориться здесь стоять, марш, я тебе сказала, шалава, проститутка, потаскуха местная! Щас я тебе устрою, щас узнаешь ты у меня про свою жизнь развеселую...

Саня. Только тронься меня, короста! Только тронься, тебе сказала!

Александр Иванович (решительно и неожиданно отодвинул Ларису). Дочь! Ты мне должна сейчас же ответить! Мы сейчас с твоей сестрой говорили, и ты должна...

Саня. Иди, в натуре!

Александр Иванович. Дочь! Ты говоришь с отцом! Ты с отцом сейчас разговариваешь, с отцом, с отцом, с отцом!!! И люди вон чужие сейчас смотрят, а ты слова говоришь, а перед тобой отец, и не сметь, не сметь, не сметь при посторонних, ты моя дочь, мною воспитанная, и ты должна...

Саня. Заманал ты, пень обоссанный...

Александр Иванович. Дочь! Дай мне ответ. Прямо сейчас, прямо при людях, при всем народе, дай мне ответ! <...>

Саня. На. (Всадила отцу в живот перочинный нож, лежащий на столе.)

Некооперативность диалогов проявляется в привычности речевого жанра оскорбления. В реплике насчитывается от одной до шестнадцати оскорбительно-уничижительных единиц. Нередко оскорбление «отзеркаливается»:

Отец. Ты... Ты неблагодарная тварь.

Надя. Это ты тварь.

Отец. Ты, падла, на родного отца...

Надя. Сам такой (Г. Ахметзянова).

Инвективные речевые жанры становятся обыденными в речевой коммуникации. Объекты вербализованной ненависти (отец, мать или, например, человек другой этнической принадлежности) воспринимаются как враги, не заслуживающие жалости: Катя (матери). *Как же ты мне уже, как же я ненавижу тебя. И все не сдохнет, тварь. Я тебе завтра бритву оставляю, чтоб*

все уже! (А. Чичканова); Вадим. ...*Ненавижу. Всех вас, сук, ненавижу – и хохлов, и евреев – все вы, [нец. выраж.] худосочные. Все вам [нец. выраж.] моря подавай, да простор широт <...> А вот нам, русским, с Урала нашего родного [нец. глагол], некуда. Нету у нас тут ни морей бескрайних, ни степей [нец. слово] широких... Даже погибнуть красиво нету у нас возможностей. Тайга у нас тут. Сдохнешь – так никто и не заметит, и плакать не станет. Тюрьмы у нас тут. Лесоповалы...* (Ю. Колесов). «Свой круг» распадается. «Свои» становятся «чужими». Отсутствие интеллектуальной самостоятельности, враждебная социокультурная среда препятствуют преодолению коммуникативного одиночества и коммуникативной подозрительности.

Взгляд молодых драматургов Урала охватывает группу факторов, обуславливающих маргинализацию языковой личности. Важнейшими являются социальная неадаптированность человека, интеллектуальная деградация, исключение из личного культурного обихода чтения, моноглотизм (погружение в языковой мир субстандартной группы), коммуникативная разобщенность. Речевые портреты персонажей усредняются. Формируется языковой типаж, отражающий негативные результаты эпохи детабуирования, вульгаризации русского языка, либерализации норм, деэстетизации диалогического взаимодействия.

Вернемся к проблеме соотношения стиля и социокоммуникативной среды. Представляется, что погружение молодых драматургов Урала в маргинальное социокоммуникативное пространство отрывает авторов пьес от литературного центра речевой коммуникации. Языковой потенциал субстандартной среды оказывается ограниченным: тиражирование просторечных, жаргонных, инвективных средств усредняет стилевые черты текстов пьес разных драматургов. Одноаспектная языковая достоверность подавляет индивидуальность речевого портрета, утрачивающего «особый пластический рисунок» [7], под влиянием языкового натурализма и антиэстетизма лишается пластичности стиль драматурга.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Эйдинова В. Стиль художника. М., 1991. С. 218.
2. Все будет хорошо : пьесы уральских авторов / редактор-составитель Николай Коляда. Екатеринбург, 2005. 376 с.; Нулевой километр : пьесы молодых уральских драматургов / составитель Николай Коляда. Екатеринбург, 2005. 320 с.
3. Герд А. С. Существует ли реальная норма в лексике? Из очерков по этнолингвистике // Филология. Русский язык. Образование : сб. статей, посвященный юбилею проф. Л. А. Вербицкой. СПб., 2006. С. 77–78.
4. Ларин Б. Н. О лингвистическом изучении города // Русская речь. Л., 1928. Вып. 3.
5. Ср.: Шмелев А. Д. В поисках мира и лада // Зализняк А. Д., Левонтина И. Б., Шмелев А. Д. Ключевые идеи русской языковой картины мира. М., 2005. С. 122.
6. Дзялошинский И. М. Культура, журналистика, толерантность... // Конференция «Роль СМИ в достижении социальной толерантности и общественного согласия». Екатеринбург, 1995. С. 21.
7. Эйдинова В. Указ. соч. С. 261.



И. Т. Венрева
г. Екатеринбург

У РУССКОЙ ГРАММАТИКИ НЕ ЖЕНСКОЕ ЛИЦО

Общим местом в рассуждениях ученых о феномене русской женщины стала мысль о том, что в русской женщине удивительным образом переплетаются неповторимое женское обаяние и умение вынести все тяготы нелегкой российской действительности. И вот на эту трудную сторону женской судьбы и хотелось бы обратить наше внимание. Русской женщине не везет во многом. Не осталась в стороне от этого и русская грамматика. Общеизвестна «дискриминация» женского начала в русской грамматической системе.

Еще в начале XX века И. А. Бодуэн де Куртенэ поставил вопрос о связи мирозерцания с языковой категорией грамматического рода. Ему принадлежит слова, что категория рода как бы все время напоминает: *memento sexus!* Но посмотрите на семантику женскости в нашей грамматике! Взять хотя бы словообразовательную систему русского языка. Наименования лиц женского пола всегда вторичны, всегда производны. Как Ева возникла из ребра Адама, так и существительные со значением лиц женского пола всегда образуются от лиц мужского пола. Причем с завидным постоянством, что в свое время позволило Г. О. Винокуру говорить об этих отношениях как «о принудительной связи между суффиксальными образованиями». Г. О. Винокур приводит примеры: *учитель – учительница, ученик – ученица, китаец – китаянка, пловец – пловчиха*. Эта принудительная связь напомнила Г. О. Винокуру парадигматическую регулярность форм словоизменения и послужила поводом к изобретению нового термина *словообразовательная парадигма*, который долго боролся за свои права гражданства и в конце концов вошел-таки в научный обиход исследователя.

Хотя и здесь язык обидел женщину во многих профессиональных направлениях. Как назвать особу женского пола, если она врач? *Врачиха?* Но это же обидно, уж очень сильна оценочная экспрессия уничижительности у суффикса *-их-*! *Докторша?* Но это жена доктора, так же, как *профессорша* и *генеральша*. А *штукатур, кочегар* или *ковбой*? Прибавьте-ка к ним суффикс *-к-*! Тут и говорить нечего... «По сути грамматика в данном случае выступает как средство внушения того, что женщина, занимающаяся приведенными профессиями, является как бы пародией на мужчину» [1].

Вот и получило распространение в языке обозначение действующих лиц без различия пола, явление стало столь популярным, что появился новый термин *маскулизм* – употребление названий социально-активных лиц

мужского пола для обозначения лиц женского пола. Семантика категории социально-активного лица не предполагает дифференциации *sexus*. Женщина борется за свои права в языковой системе языка и не хочет называться существительным второго сорта, то есть производным словом. Тенденция называть себя мужским именем – черта современной эмансипированной женщины. Вспомните С. Михалкова: «С лесенки ответил Вова: / Мама – летчик? Что ж такого! / Вот у Коли, например, / Мама – милиционер. / А у Толи и у Веры / Обе мамы – инженеры. / А у Левы мама – повар. / Мама – летчик? Что ж такого!»

А вот цитата из современной жизни. Арина Шарапова, известная телеведущая и журналистка, так характеризует свою профессию: «Журналистика – вообще очень жесткая мужская профессия. Я тоже очень люблю делать прически и красить глаза, когда меня называют журналисткой, а не журналистом, я обижаюсь» (Комсомольская правда, 16.03.96). Подобную обиду я услышала однажды в голосе молодой продавщицы, когда она жаловалась мне на хамское отношение к ней покупателя: «Он назвал меня продавицей! Какая я ему продавщица, я продавец!» Но ведь в суффиксах -к- и -ицц- со значением женскости нет оттенка уничижительности. Так стоит ли отказываться женщине от своих родных женских суффиксов? Не уподобится ли она в своей борьбе той женщине из фольклорного присловья: «Я и лошадь, я и бык, я и баба и мужик»?

Обратные процессы – образование лиц мужского пола от женского – уникальны и фантастичны. Вспомните образование *дояра* от *доярки*. Как поражало нас это слово своей диковинностью. Так же, как поражает нас сегодня еще одно фантастическое словечко: «В наших порнографических фильмах снимаются разные люди. Один – настоящий актер, другой – профессиональный *проститут*, и так далее» (Аргументы и факты, 02.99). Судьба других производных существительных мужского пола оказалась горькой. *Машинист* от *машинистки* не прижился совсем, правда, потому, что ниша в языке была занята другим омонимичным словом. И *балерун* от *балерины* остался только в просторечии, а в литературном языке употребляются *артист балета* или *танцовщик*.

Маскулинные номинации, называющие подобным образом даже неодушевленные предметы, «регулярно содержат более “высокую”, лучшую по сравнению с фемининными, оценочную коннотацию» [2]. Подобная гендерная иерархия существительных попадает в поле зрения писателей-юмористов (следующий ниже текстовый пример приводит в своей работе Б. Ю. Норман):

Нельзя изменять своему роду. Кажется, немного изменил: всего только род, – а глядишь, уже и сам переменялся. Только что ты скакал во весь *опор* – и вот уже тебе понадобилась *опора*. И ты сменил легкий и быстрый *карьер* на легкую и быструю *карьеру*...

Где он, прежний *жар*, прежний *пыл*?

Жара, пыль... Ваську бы испить да полежать в холодочке... (Ф. Кривин. Род существительного).

Для местоимений, замещающих подлежащие-существительные в тексте, в качестве сказуемых нормальным признано употребление глаголов прошедшего времени, прилагательных или причастий в форме мужского рода, например, при местоимении *кто* [3]. Поэтому с точки зрения здравого смысла нелепо звучит фраза: «*Кто забыл в ванной лифчик?*».

А как много обидного откроется для русской женщины, если посмотреть на формирование категории одушевленности/неодушевленности в русском языке. Выделение группы одушевленных существительных из общего класса существительных началось в XI веке. Тогда одушевленными стали только свободные взрослые мужчины. В XII–XIV веках к ним присоединились все рабы, слуги и холопы мужского пола. Способ внешне обозначить неповторимость и одушевленность лиц женского пола смог сформироваться лишь к концу XVI века, да и то только в форме множественного числа. Справедливости ради скажем, что животные и дети к одушевленным стали относиться только в XVII веке.

Таким образом, в сложной истории концепта «женская личность» в русском языке вырисовываются две линии – линия **социализации**, которая стала линией неразличения пола, линией формирования общего рода в русском языке, и при этом грамматический способ выражения пола берут на себя другие части речи (например, формы глагола прошедшего времени и прилагательные: *молодая врач, врач пришла*); и линия **индивидуализации**, способ маркировать неповторимость женской сущности в тех классах существительных, в которых сильно женское начало – в классе производных одушевленных существительных с суффиксами женскости.

Формирование в русском языке категории общего рода позволяет создавать достаточно алогичные словосочетания. Так, Евгений Евтушенко в стихотворении «Поэт на рынке» позволил себе словосочетание *поэт стояла*, что послужило поводом для пародии Зиновия Паперного: «*Евтушенко писало, / что стояла поэт. / Евтушенко считало, / что родов больше нет. / Евтушенко старалось / доказать – все равно / у народа осталось / Евтушенко одно*». Массовость колебаний в использовании грамматического рода позволяет известному исследователю русской грамматической системы Б. Ю. Норману сделать вывод о том, что меняется лингвopsихологический статус данной категории [4].

У Наума Коржавина есть стихотворение, посвященное 100-летию выхода в свет поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»: «*Столетье уже миновало, / Как в тот незапамятный год / Коня на скаку оставит, / В горящую избу войдет. / А жить ей хотелось иначе, / Носить драгоценный наряд. / А кони все скачут и скачут, / А избы горят и горят*».

А может быть, потому, что по-прежнему кони все скачут и скачут, а избы горят и горят, русская женщина и примеряет на себя мужской наряд из грамматического гардероба? И в этом ей помогает русский язык, воплощающий мужской взгляд на мир.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Сохацкая О. Л.* Репрезентация гендера в языке как предмет изучения феминистской лингвистики // Бодуэновские чтения: Бодуэн де Куртенэ и современная лингвистика : междунар. науч. конф. (Казань, 11–13 дек. 2001 г.) : труды и материалы : в 2 т. / под общ. ред. К. Р. Галиуллина, Г. А. Николаева. Казань, 2001. Т. 2. С. 37.
2. *Норман Б. Ю.* Лингвopsиxологические аспекты грамматической категории рода // Russian Linguistics. Volume 30. № 2 / август 2006. С. 160.
3. Русская грамматика : в 2 т. РАН. М., 1980. Т. 1. С. 537.
4. *Норман Б. Ю.* Указ. соч. С. 171.

P. S.

ЛИРИЧЕСКИЕ СТРОФЫ

*

С ручкой ли, с компьютером, неважно,
Но сидит, согнувшись над столом,
Каждый день и даже вечер каждый
Женщина с задумчивым лицом.

Тикают часы неторопливо,
Муж давно посуду перемыл –
Женщина не знает перерыва,
Что-то пишет, не жалея сил.

За окном зима сменяет осень,
А на смену ей идет весна –
Женщина ни пить, ни есть не просит,
Трудится без отдыха и сна.

Мучится реформами Россия,
Вузы денег просят у Москвы,
Но, видать, заботы есть другие
У склоненной женской головы.

Мир сошел с ума от терроризма,
Рвущегося нагло напролом –
Все напрасно: не до катаклизмов
Женщине за письменным столом.

Видно, мир другой влечет и манит
Ту, что может ночи напролет
Словно в наркотическом дурмане
Времени совсем утратить счет.

Видно, в этом мире есть такое,
Что влечет сильнее, чем магнит,
Что лишает женщину покоя
И забыть о времени велит.

Время – что! Забыть велит о платьях,
Сшитых, чтоб мужик оторопел,
Требуется миллион листов марать ей,
Сторонясь иных, нормальных дел.

В этом мире сладких сновидений,
Сотканных из образов и слов,
Силой одного воображенья
Нас влечет к познанию основ.

В этом мире, словно в интернете,
Виртуально все, что ни возьми,
В этом мире мы живем как дети
И, живя, становимся людьми.

В этом мире, словно данным свыше,
Каждая дорожка хороша,
Мы гурьбой бежим по ней и слышим,
Как живой становится душа.

В этом мире, умном и беспечном,
Зло с добром и с адом рай слились,
Но в упрямом их боренье вечном
Зреет столь желанная нам высь.

И пройдя сквозь все метаморфозы
(И почти не понимая – как),
Сердце очищается от прозы,
Избывая в прозе боль и мрак.

И когда, сюжет переживая,
Мы живем отчаянно, взапой,
Вдруг существованья ткань живая
Светится осмысленной судьбой.

Светится, связуя воедино
Миг рожденья и предсмертный час
В час, когда звенящая пружина,
Разжимаясь, распрямляет нас.

Этот странный мир необычайный,
Дарящий нам смысл и благодать,
Явлен нам как чудо, или тайна,
Что влечет и просит разгадать.

В том, кто этой тайной, как бациллой,
Заразился раз и навсегда,
Жажда пониманья породила
Жажду бесконечного труда.

Вот зачем от века и доньше
И, не сомневайтесь, также впредь
Днем и ночью нашей героине
Суждено над книгами сидеть.

Вот зачем изводится бумага
За старинным письменным столом.
Женщина рифмуется с отвагой,
Женщина рифмуется с трудом.

Что там покорение Бастилий,
Для толпы подвыпившей пустяк!
Таинство ж платоновского стиля
Без Нее не разгадать никак.

Как искусства мир многоязычен,
Как антиномичен русский стиль!
Белый, и Булгаков, и Добычин,
Эйдиновой дождались не вы ль?!

А порой, когда уже не рано,
Рядом с ней две тени вокруг стола:
Михаил Михалыч и Тынянов,
Как же не зайти – Она звала!

И опять, и снова – за работу:
Дело понимания не ждет,
Ну и что, что на дворе суббота –
У любви нет никаких суббот.

Мы ее сейчас оставим с вами,
Отпустив к любимым голосам,
Жалко утомлять ее стихами,
Если их писал не Мандельштам.

Все равно, как медиум великий,
Все отдаст, богатств своих не скрыв,
Оживут творцов любимых лики,
Зазвучит волнующий мотив.

И не на пластинке радиолы,
Время отработавшей свое, –
Голосом волшебницы Виолы,
Сердцем нерастраченным ее.

ИЗ АРХИВНОГО

Глава нулевая

Эпиграфическая

Скажи-ка, Блажес, ведь не даром...
Зачеркнуто.
Скажи-ка, ректор, ведь не даром...
Зачеркнуто.
Скажите-ка, Михаил Иосифович,
ведь не даром...
Зачеркнуто.
Скажите-ка, Виола Викторовна...
Впрочем, вам говорить ничего не надо.
Говорить будут другие.

Скажи-ка, Быков...
Скажу, скажу.
Однако спикать
Чуть подожду.
Пока бокалы
Все не возьмут
Тост для начала:
За тех, кто тут!

Глава следующая

Сведущая

И, как во сне, я слышу звук Виолы.
А. Ахматова. Вечерняя комната, 1912
И ангельским быть должен голосок...
Из классики давнопрошедшего века.
Вороне бог послал кусочек сыра...¹
Из той же классики

¹ Как выяснили дотошные историки литературы, Бог послал вороне кусочек сыра «Виола».

Виола – я скрывать не стану –
Справляет ныне юбилей.
И к юбиляра пьедесталу
Я, как из басни муравей,
Стихов соломинку и прозы
Не без усердия несу:
Стрекозы, знаю, ценят розы,
Но у меня от них в носу
Свербит обычно (аллергия...)
Да и в кармане – сквознячок,
А не привык влезать в долги я,
Но о бюджете здесь – молчок.
Не потому, что не корректно
Твердить о деньгах в сей момент,
А потому что с нами ректор
На сей взирает монумент.
Что Третьяков подумать может,
Когда начну считать я медь,
Ведь вылез он давно из кожи,
Чтоб в срок пятак нам свой иметь.
Но счет вести не время ранам,
Хоть взор куда ни кинь – все клин...
Вернемся к нашим юбилярам:
Набоков, Гусева, Пушкин...
И в этот славный ряд Виола
Легко (как к Блажесу) вошла:
Все мог, как помнится нам, Воланд,
Но мощь его – при ней! – мала!
Вот приезжал наемни Сорос
Зачем-то в наш суровый край,
Зевал буржуй, но, этот голос
Услыша, понял: – Не зевай!
Другой такой среди женщин нету –
Да чтобы я такой не дал?!
А он поездил ведь по свету
И много Виолетт видал.
И, в сердце увозя Виолу
(«Такая – и без школы чтоб?!»)
Не раскошелиться на школу
Не мог заезжий филантроп.
Там чеком подтверждают чувства,
Здесь – стало больше личных школ.
Жаль, что таких Джорджей – не густо,
Но их все ж больше, чем Виол.
Любовь Орлова перед нею
Или Мерилин (ну, та – Монро)

Автоматически бледнеют –
И я роняю тут перо.
Я подниму его, продолжен,
Конечно, будет мой маршрут,
Но я принять лекарство должен,
И как нам всем не выпить тут
За ту, которая меж нами
Одна из нас, но все ж одна!
Взмахнем же дружно стаканами
За ту, что нам дана. До дна!

Монолог ворчливый

Давайте скажем прямо, строго:
Конечно, Эйдиновой много:
Портретов Эйдиновой – тьма!
У каждого из нас – по два.
Я не про марку самолета,
Давно забытого страной,
Я говорю про это фото,
которое сейчас со мной.
Да и, конечно, с вами тоже:
Что ни открой – везде она:
На фоне креслица из кожи
Сидит – ну, прям звезда кина!
А нам зачем ее портреты,
Когда есть сам оригинал? –
И не был я б, друзья, поэтом,
Когда бы правду не сказал.
Но раз уж я поэт банкетный,
Обязан тост я произнести:
Пьем за прелестницу вот эту!
Она не выдумана – есть!

Глава удивлений
Мозаично-патриотичная

Море никогда не чувствует,
Что в нем столько воды.
*Наблюдение известного океанолога,
пожелавшего остаться неизвестным*

Их разве слепой не заметит,
А зрячий о них говорит.
Н. Некрасов

Не впервой мне славить юбиляров,
В этом деле я кой-что постиг,
Но таких покуда экземпляров
Не знавал еще банкетный стих.

Мы с годами все умнеем,
Но из нас хотя б один
Понимал, что «Жизнь – сложнее»,
Выпекая первый блин?!

Всяк трудами полки полнит,
Но ответьте мне, друзья,
Кто из вас те строчки помнит,
И упомянуть что нельзя?

Чтим студентов, но настолько ль,
Чтоб в их честь чинить стило –
Даже если и монголка,
Даже пусть Ичинхорлоо?!

...Умниц среди дам порой встречаем
(Феминизм везде корня пустил),
Только ведь никто не сочиняет
«Век. Литературу. Стиль»!

Есть у каждого свой автор по обыкью,
Ну от силы два, ну, может, три –
А Виола с новою добычей
Каждый год – знай, успевай смотри!

Много в Вас ученой этой удали,
Возраст и усталость – прочь!
Михаил Иосифович, правда ли,
Что строчит супруга день и ночь?

Шеврин все зовет плясать ее,
А у ней – иное в голове:
Нет уже в отечестве писателя,
Чей бы стиль не славил В.В.!

Славит в книгах, славит в выступлениях
В разных весях, разных городах –
Наш главбух порою в иступлении:
Ведь бюджет УрГУ потерпит крах!

Заспанный студент, спеша на лекцию,
Осторожно приоткрывает дверь:
Где профессор? – А на конференции
Где-то на просторах СССР!

Но, достойной славою увенчана
Как ученый и как педагог,
Вы при этом остаетесь женщиной
И лежат мужи у Ваших ног.

Все сияет, что б Вы ни надели:
Платье, кофточка, костюм, пальто,
И недаром бизнесом модельным
Вас поныне соблазняет кое-кто.

Красоты всем внятно эсперанто,
И для Вас язык такой – родной.
В окруженьи Ваших аспирантов
Вы глядитесь самой молодой.

И когда с похмелья и с рассолом
Встретится вам – велика страна! –
Человек, похожий на Виолу,
Знайте: это именно она!

В Тель-Авиве профили знакомые
Можно увидеть в любом окне,
Но глаза вот эти умно-томные
В нашей лишь блаженствуют стране!

За морями жить не худо,
Но скажите мне, в конце концов,
Визажист какого Голливуда
Сочинит подобное лицо?

Хороши Лорен в Италии,
Словно по лекалу силуэт,
Но, pardon, подобной талии –
Я у них проверил лично – нет.

Все в натуре этой удивительно –
Что тут говорить – пора поднять.
Я итожу монолог свой длительный:
Чтоб и дальше Вам –
сиять, сиять, сиять!

СОДЕРЖАНИЕ

I. СТИХИЯ СТИЛЯ

<i>Закс Л. А.</i> Лицо субъективности: мироощущение как означаемое стиля	7
<i>Абашев В. В., Абашева М. П.</i> «Влюбленный в свою стихию...» (о мистике и стиле Михаила Осоргина)	40
<i>Клинг О. А.</i> Книга В. Шершеневича «Весенние проталинки» и символизм (к проблеме «блуждающих» поэтов)	50
<i>Шатин Ю. В.</i> Семантика и стилистический контекст рассказа И. Бабеля «Письмо»	56
<i>Корниенко Н. В.</i> Розанов в исканиях А. Платонова	60
<i>Янушкевич А. С. В. А. Жуковский в мире Михаила Булгакова</i>	69
<i>Федоров Ф. П.</i> «Гамлет восточный» как культурно-историческая медитация Георгия Адамовича	87
<i>Барковская Н. В.</i> «И наготу сestroю назови...»: о литературной репутации Бориса Божнева	96
<i>Белобровцева И. З.</i> Маргиналы из «незамеченного поколения»: А. Ветлугин и Л. Зуров	101
<i>Матвеева Ю. В.</i> Мемуары З. А. Шаховской «Таков мой век»: мотив культурной самоидентификации	112

II. СТРУКТУРА СТИЛЯ

<i>Гиришман М. М.</i> От стихотворного языка к форме и смыслу поэтической целостности	119
<i>Казарин Ю. В.</i> Процесс текстотворчества: взгляд изнутри	126
<i>Созина Е. К.</i> Автобиографическая проза Д. Н. Мамина-Сибиряка (некоторые заметки)	131
<i>Богомолов Н. А.</i> Сергей Ауслендер: стилизация или стиль?	143
<i>Пращерук Н. В.</i> Чужая цитата как «авторский знак» Бунина-художника и стилиевая доминанта его текста	150
<i>Белоусова Е. Г.</i> «Связь» и «предел» как структурные начала стиля А. Платонова (на материале дневниковой и публицистической прозы писателя 1920–1930-х годов)	158

<i>Химич В. В.</i> Оригинальность стиля нетипичного лица.....	164
<i>Лейдерман Н. Л.</i> Поэтика «мыслеобразов» (К характеристике стиля Сигизмунда Кржижановского)	175
<i>Гаспаров Б. М.</i> Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Б. Пастернака «Доктор Живаго»	183
<i>Литовская М. А.</i> Перечень предметов как форма организации автобиографической прозы.....	193
<i>Маркова Т. Н.</i> Парадоксы стиля Людмилы Петрушевской	203

III. ПЛАСТИКА СТИЛЯ

<i>Тюпа В. И.</i> «Дракон» Е. Замятина и жанровая природа рассказа	211
<i>Васильев И. Е.</i> Массовый человек в раннем творчестве Заболоцкого	217
<i>Липовецкий М. Н.</i> Трагикомическая деконструкция «личности». О «Самоубийце» Николая Эрдмана	228
<i>Орлова Е. И.</i> Автор в «Сентиментальных повестях» М. Зощенко: опыт реального комментария	237
<i>Зырянов О. В.</i> «Сонеты на рубашках» Г. Сапгира в контексте жанрово-стилевых исканий русской поэзии последней трети XX века	244
<i>Блажес В. В.</i> Поэтическая публицистика Елены Хоринской.....	250
<i>Быков Л. П.</i> С жизнью на ты: ономастикон Бориса Рыжого	260
<i>Михайлова О. А.</i> Стиль эпохи в романе А. Кабакова «Все поправимо»	269
<i>Купина Н. А.</i> Языковой типаж: к проблеме соотношения стиля и социокоммуникативной среды	277
<i>Вепрева И. Т.</i> У русской грамматики не женское лицо	283

П. 5.

<i>Закс Л. А.</i> Лирические строфы.....	289
<i>Быков Л. П.</i> Из архивного.....	292

Научное издание

ЛИЦО И СТИЛЬ

**Сборник научных статей, посвященный
юбилею профессора В. В. Эйдиновой**

*В оформлении обложки использован
фрагмент картины Н. Гончаровой*

**Редактор А. А. Макарова
Компьютерная верстка Н. Ю. Михайлов
Ответственный за выпуск И. С. Малечко**

**Подписано в печать 15.05.2009. Формат 60×84 1/16.
Бумага офсетная. Гарнитура «Times».
Усл. печ. л. 17,44. Тираж 300 экз. Заказ № 490.**

**Издательство Уральского университета
620083, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.**

**Отпечатано в типографии ИПЦ «Издательство УрГУ»
620083, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.**